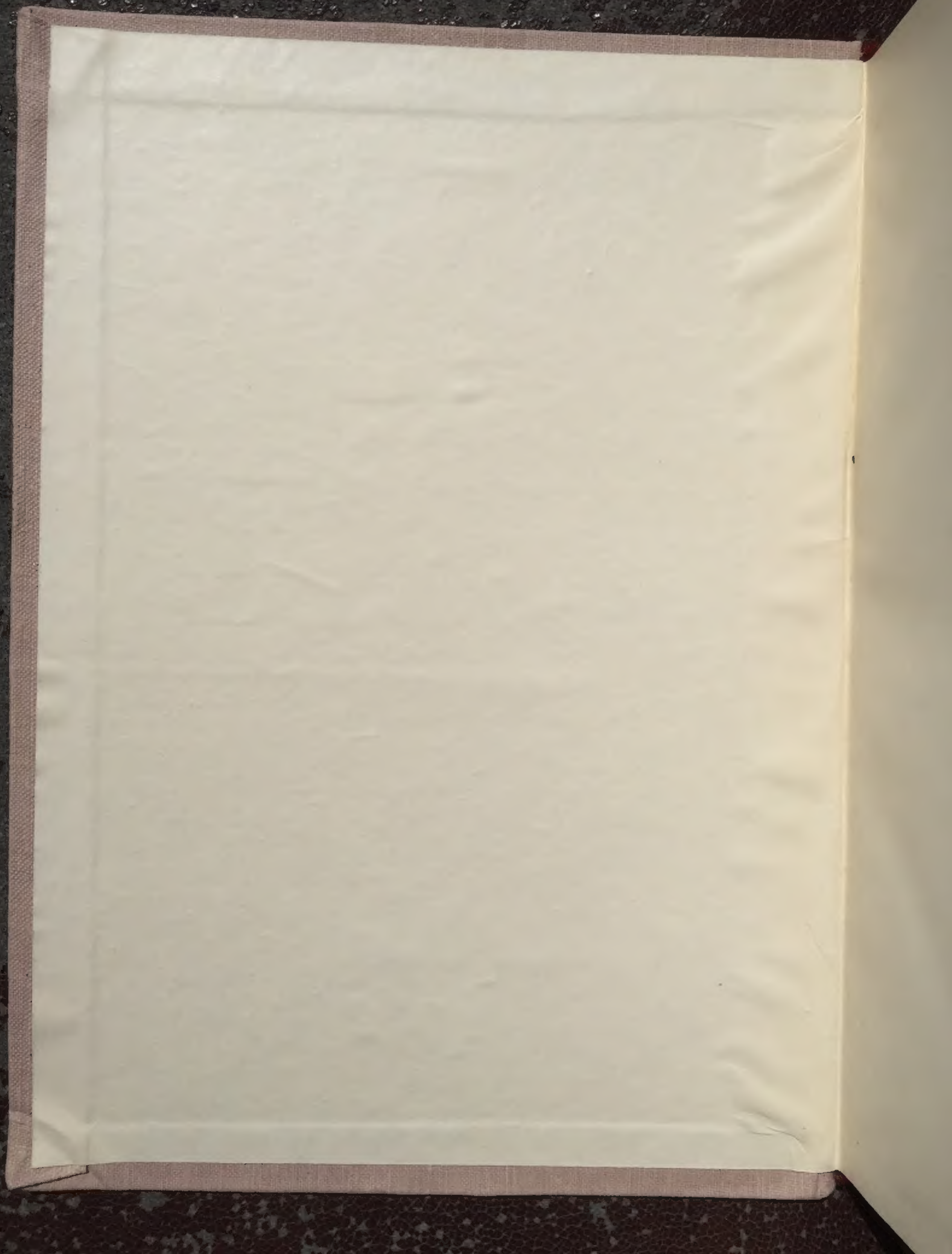


КАК  
ПОСТАВИТЬ  
СПЕКТАКЛЬ

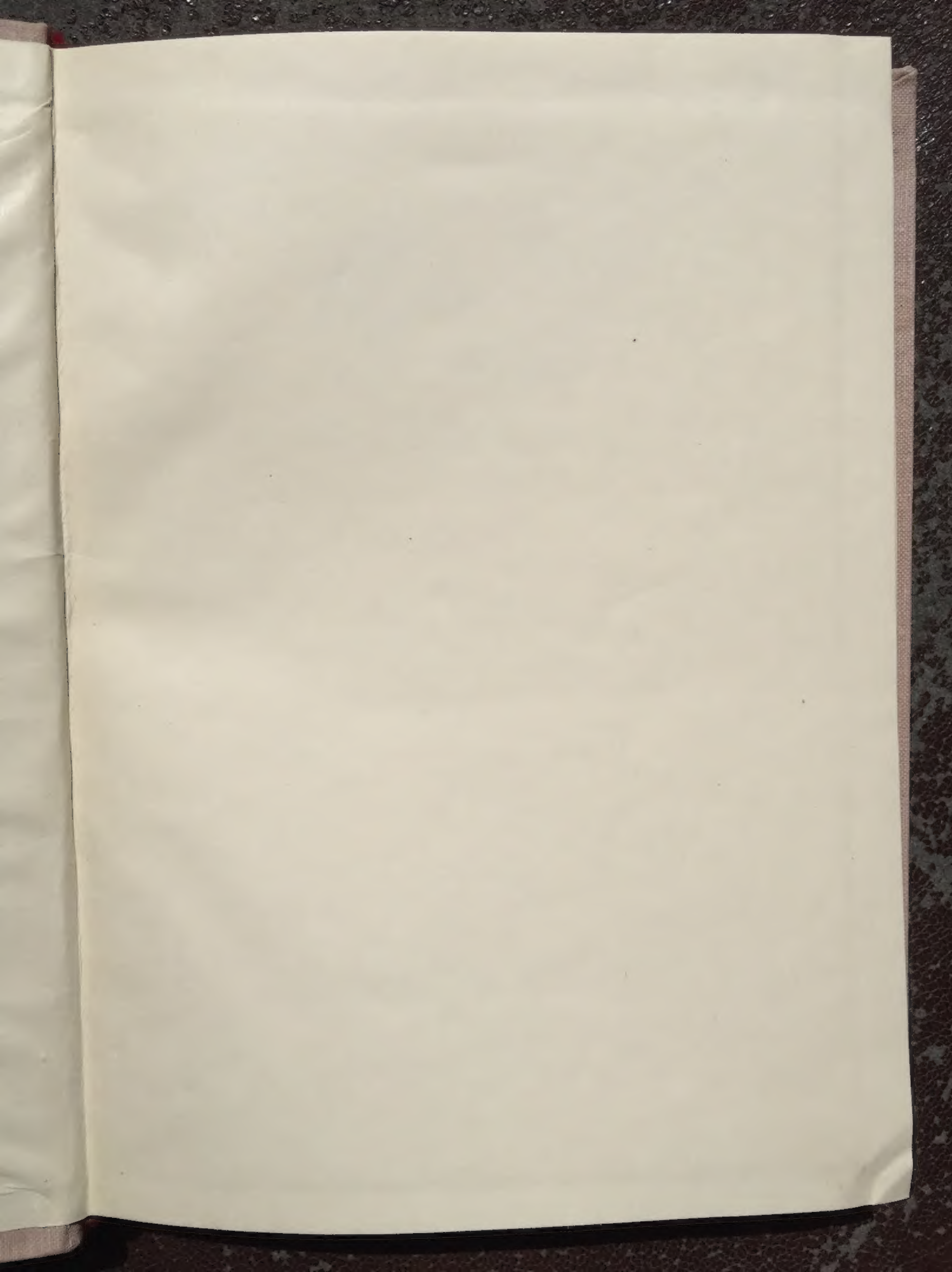
Советская Россия

1952











К  
ПО  
СГ

сам

из  
Софе



**РАК**  
ПОСТАВИТЬ  
СПЕКТАКЛЬ

Советы  
руководителю  
театральной  
самостоятельности

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Советская Россия.

МОСКВА

1962



Где найти нужную пьесу? Как приступить к работе с исполнителями? Как наладить монтажные репетиции? Где найти нужные костюмы и купить грим? Как сделать реквизит и бутафорию? На эти и многие другие вопросы читатель найдет ответы в данной книге — сборнике справочно-методического характера. Авторами статей сборника выступают режиссеры, актеры, художники, гримеры, знающие специфику работы в самодеятельных коллективах. Книга иллюстрирована.



## СОДЕРЖАНИЕ

От издательства . . . . .	3
В. л. Прокофьев. Станиславский и проблемы современного театрального метода . . . . .	5
Е. Уварова. Выбор репертуара . . . . .	34
Репертуар — основа работы коллектива . . . . .	34
Работа над классикой . . . . .	40
Одноактная пьеса . . . . .	42
Репертуарный план . . . . .	44
А. Гончаров. Постановочный план . . . . .	47
«Предчувствие» замысла . . . . .	47
Задачи режиссерского плана . . . . .	49
Действенный анализ, первое и главное события . . . . .	52
Узловые события и поступки героев . . . . .	59
Образные решения . . . . .	64
Завершающие определения . . . . .	67
Б. Захава. Работа режиссера с исполнителем . . . . .	70
А. Попов. Мизансцена . . . . .	94
Е. Саричева. Слово на сцене . . . . .	115
Ю. Поличинский. Воспитательная работа . . . . .	129
Принять или нет? . . . . .	131
Что называть мелочью? . . . . .	134
«За» и «против» . . . . .	135



Только ли текст? . . . . .	136
Кто будет играть? . . . . .	140
<b>В. М ю л л е р. Театральный художник . . . . .</b>	<b>143</b>
Что вы оформляете . . . . .	143
Несколько слов о сцене . . . . .	145
Театральная декорация . . . . .	146
Конструктивные типы декораций . . . . .	146
Приемы . . . . .	151
Роль театрального художника в создании спектакля . . . . .	154
Режиссер и художник . . . . .	155
Работа художника над образом декорации в спектакле . . . . .	157
Работа художника над эскизом-проектом, построением и планировкой декораций . . . . .	160
Чтение пьесы. Мизансцены . . . . .	160
Подбор материала . . . . .	161
Архитектурный план . . . . .	163
Сценический план . . . . .	166
Определение высоты декорации . . . . .	171
Особенности работы над театральным эскизом . . . . .	175
Отражение в эскизе формы драматургического произведения . . . . .	177
<b>В. Б а р к о в. Монтровка света в спектакле . . . . .</b>	<b>180</b>
Когда и с чего начинать монтровку света . . . . .	180
О роли света и о свете в роли . . . . .	182
Свет в природе и на сцене . . . . .	189
Разнообразие света в природе и в сценических условиях . . . . .	195
Как создается система монтровки приборов для освещения актеров и декораций на сценах разных типов . . . . .	207
Как создается партитура света в спектакле . . . . .	222
<b>Р. З а х а р ж е в с к а я. Сценический костюм . . . . .</b>	<b>230</b>
Костюм и декорация . . . . .	234
Костюм как средство характеристики . . . . .	235
Социальная характеристика костюма посредством ткани . . . . .	246
Выбор ткани для костюма . . . . .	246
Покрой, конструкция, деформация . . . . .	247
Атрибуты, аксессуары . . . . .	251
<b>Н. Л ь в о в. О гриме . . . . .</b>	<b>254</b>
Гримировальные принадлежности, инструменты и материалы . . . . .	257



Грим молодого лица . . . . .	259
Старческий грим . . . . .	263
Характерные гримы . . . . .	269
И. Кузькин. Изготовление театральной бутафории из папье-маше . . . . .	273
Мастерская и ее оборудование . . . . .	274
Папье-маше. Бутафорские работы из папье-маше по гипсовым формам . . . . .	276
Рецепт приготовления левкаса . . . . .	282
Бутафорские работы из папье-маше по моделям из бу- маги, пластилина, глины и по оригиналу . . . . .	292



## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

XXII съезд КПСС наметил грандиозную перспективу развития нашего общества во всех областях жизни. Значительное место в практике строительства коммунизма принадлежит искусству, которое раскрывает идеи партии в ярких, запоминающихся образах, будит мысль, воспитывает в советском человеке качества строителя нового мира, служит делу художественного и нравственного совершенства людей.

Эти задачи в равной мере стоят перед профессиональным искусством и художественной самодеятельностью. В Программе партии сказано: «Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».

Воспитательное значение самодеятельного театра трудно переоценить. На сценах клубов, домов и дворцов культуры зритель видит спектакли, в которых действуют герои нашего времени, утверждающие высокие моральные качества. С настоящей страстностью, нетерпимостью высмеивается в этих постановках все то, что мешает движению вперед.

Велико влияние самодеятельного театра и на самих участников коллективов. В тесной, дружной, творческой работе над пьесой растет их кругозор, формируется мировоззрение, богаче и тоньше становится внутренний мир.

Сила самодеятельности — в молодости, энтузиазме, знании жизни. Но многие ее участники зачастую мало знакомы с законами театра. В то же время в связи с общим ростом культуры более требователен к художественному мастерству спектакля зритель, который не делает скидок на отсутствие профессиональной подготовки.

В помощь артистам народных театров и руководителям коллективов художественной самодеятельности издательство



сделало попытку создать книгу — сборник по основным вопросам театрального искусства. Статьи, вошедшие в сборник, представляют собой методические пособия и имеют целью подсказать те необходимые сведения, без которых нельзя поставить спектакль.

В сборник вошли следующие статьи: «Станиславский и проблемы современного театрального метода» Вл. Прокофьева, «Выбор репертуара» Е. Уваровой, «Постановочный план» А. Гончарова, «Работа режиссера с исполнителем» Б. Захавы, «Мизансцена» А. Попова, «Слово на сцене» Е. Саричевой, «Воспитательная работа» Ю. Поличинецкого, «Театральный художник» В. Мюллера, «Монтировка света в спектакле» В. Баркова, «Костюм на сцене» Р. Захаржевской, «Изготовление театральной бутафории из папье-маше» И. Кузькина.

---





*В. ПРОКОФЬЕВ*

## СТАНИСЛАВСКИЙ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МЕТОДА

Когда художник перестает испытывать потребность в глубоком осмысливании своего творчества, отворачивается от теории, становится неразборчивым в выборе художественных выразительных средств и приемов, теряет чувство гражданской ответственности за свое искусство, то это верный показатель неблагополучия в самом его творчестве.

Есть глубокая закономерность в том, что советский театр, занимающий ведущие позиции в области сценического творчества, является в то же время самым передовым в смысле теории. Это признают не только наши зарубежные друзья, но и наши враги.

Основы этой теории глубоко разработаны выдающимся мастером советского театра К. С. Станиславским. Не будет преувеличением сказать, что во всей многовековой истории мирового театра не было и нет другой теории, которая бы по глубине проникновения в природу сценического творчества, по широте охвата общественных и творческих задач, прогрессивности художественных идей могла бы быть поставлена в один ряд с учением Станиславского.

Система Станиславского по праву считается сейчас эстетической и профессиональной основой реалистического искусства. На нее опирается современная педагогика и практика театра.

Достижениями научной творческой мысли Станиславского широко пользуются не только актеры и режиссеры советского театра, но и лучшие представители зарубежного искусства.



Зародившись в начале XX века как протест против дилетантизма, ремесленничества и рутины в театре, система Станиславского вскоре приобрела значение теории сценического реализма. Она стала боевым оружием в борьбе за утверждение принципов идейности, реализма и народности в театре.

Что же следует понимать под «системой Станиславского» и выражением каких эстетических тенденций она служит в современном театральном искусстве? Система Станиславского есть теория и метод определенного реалистического направления в театре, которое Станиславский назвал «искусством переживания» в отличие от бытующего в сценической практике «искусства представления» и театрального ремесла. Это направление он справедливо связывал с дальнейшим развитием реалистических традиций русского и зарубежного театра. В частности, он не раз говорил, что его система выросла из «зерна щепкинского реализма».

Рассматривая сценическое искусство как средство познания и отражения жизни в правдивой художественной форме, Станиславский, подобно Щепкину, утверждал, что «искусство актера тем выше, чем ближе оно к жизни и природе». Путь к прекрасному идет через правду, а поэтому «то, что тонко, правдиво, то, — по мнению Станиславского, — непременно высоко художественно»<sup>1</sup>. Правдивость актерской игры с точки зрения верности отражения жизни на сцене, передачи живых мыслей и чувств человека он считал главным условием совершенного актерского исполнения.

Станиславский, как и Щепкин, не признавал на сцене условность, взятую не из действительности. Он считал, что жизнь должна быть самым первым источником сценического творчества. Отсюда вытекало его основное требование к актеру: пытливо изучать окружающую действительность, «смотреть в существо вещей, а не на их поверхностную оболочку». «Артист, наблюдающий... жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой, — писал Станиславский, — такой артист умирает для истинного творчества»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2. М., «Искусство», 1959, стр. 210.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, стр. 246.



Станиславский постоянно говорил своим ученикам, что задача театра не забавлять, а воспитывать зрителя, «раскрывать глаза на идеалы, самым народом созданные», делать человека «чище, лучше, умнее, полезнее для общества».

История создания и утверждения «системы» в качестве эстетической и профессиональной основы «искусства переживания» есть история борьбы за идейное, правдивое, глубоко человеческое реалистическое сценическое искусство, тесно связанное с жизнью и духовными запросами народа.

С точки зрения Станиславского, верная мысль, глубокая идея только тогда дойдут до зрителя, заставят его не просто понять, но и пережить все совершающееся на сцене, когда они будут опираться на живое человеческое чувство актера. Только такое искусство может художественно передать все неуловимые оттенки и всю глубину внутренней жизни роли и оставить в душе зрителя не стирающиеся от времени следы.

Станиславский проводит резкую грань между «искусством переживания» и «искусством представления» и театральным ремеслом. Хотя на практике эти направления не существуют в чистом виде и моменты подлинного переживания актера перемешаны с театральным представлением и ремеслом, тем не менее Константин Сергеевич считал важным подчеркнуть их принципиальное различие как в подходе к творчеству, так и в характере их воздействия на зрителя.

Метод и техника актера-ремесленника сводятся в основном к приемам внешнего изображения образов и страстей на сцене, а «искусство представления» — к умению однажды и навсегда зафиксировать внешний рисунок роли, подсказанный живыми ощущениями актера в подготовительный период творчества. «Искусство переживания» предъявляет к актеру и его сценической технике более высокие требования. Оно требует от актера не демонстрации готовых результатов творчества, а умения на каждом спектакле заново создавать подлинную жизнь сегодняшнего дня, как будто все, что происходит на сцене, происходит в первый раз и иначе совершиться не могло.

Стремление к первичности и непосредственности творческого процесса, основанного на искреннем увлечении актера правдой своего художественного вымысла, является важнейшей отличительной чертой театра этого направления.

По глубокому убеждению Станиславского, нормальный, естественный творческий процесс должен опираться на точное соблюдение законов актерского творчества. Эти законы не



могут быть ни отвергнуты, ни обойдены, так как они вытекают из самой природы сценического искусства. Всякое нарушение их жестоко мстит за себя. «Когда насилуют нашу природу, заставляя ее делать то, что ей не свойственно, — говорил Станиславский, — она перестает жить»<sup>1</sup>.

Система Станиславского не только указывает на эти общие обязательные для каждого актера и режиссера требования реалистического метода, но и предлагает определенную, проверенную на практике методику сценической работы, помогающую актеру создавать живой типический образ на основе законов органической природы человека.

Мысль о необходимости разработки метода как самостоятельного раздела учения о творчестве актера и режиссера возникла у него несколько позже, в период первых опытов проведения системы в жизнь.

Работая над спектаклем «Месяц в деревне» (1909 г.), Станиславский особенно остро почувствовал, что, кроме внутренней и внешней артистической техники, должен еще существовать второй большой раздел системы — работа актера над пьесой и ролью.

Говоря о том, что в спектакле «Месяц в деревне» были впервые замечены результаты его длительной лабораторной работы, Станиславский пишет: «Главный же результат этого спектакля был тот, что он направил мое внимание на способы изучения и анализ как самой роли, так и моего самочувствия в ней. Я тогда познал еще одну давно известную истину — о том, что артисту надо не только уметь работать над собой, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы»<sup>2</sup>.

Станиславский стремился не только познать законы сценического искусства, но и поставить их на службу творчества актера, подсказать ему наиболее совершенные практические пути и приемы сознательного воздействия на свою творческую природу. Для этого ему важно было вооружить актера соответствующим методом.

«Моя задача, — писал он, — на всякую теорию найти способ для ее осуществления».

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5, стр. 463.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 328.



Таким способом практического осуществления его теории сценического реализма является разработанный им метод актерского и режиссерского творчества.

Наличие общего метода социалистического реализма не только не исключает, а, наоборот, предполагает глубокую разработку методов различных видов искусства.

В театре подобного рода специфические методы имеют особое значение в силу коллективной природы сценического творчества и исполнительского характера актерского искусства. Чтобы органически соединить в единое художественное целое творчество драматурга, режиссера, артистов, художника, композитора, подчинить их индивидуальное творчество общим задачам постановки, нужен определенный метод создания спектакля. Отсутствие в театре единого творческого метода и проистекающий отсюда разноречивость в идейном истолковании и художественном воплощении пьесы является серьезным препятствием на пути создания сценического ансамбля как наиболее совершенной современной формы воплощения идеи в спектакле.

Кроме того, произведение сценического искусства всегда рассчитано на повторение. Поэтому актеру недостаточно пережить свою роль однажды на репетиции или спектакле. Он должен переживать ее всякий раз при каждом повторении творчества независимо от того, играет ли он роль в первый или в тысячный раз.

Но, оказывается, очень трудно повторить сегодня то, что так великолепно удалось вчера. Это происходит потому, говорит Станиславский, что «наши чувства сложны, тонки и трудно уловимы». Их нельзя вызвать в себе по желанию или приказу. При малейшем насилии над своей органической природой в момент творчества они вовсе пропадают, и на их место приходит ремесло с целым ассортиментом самых грубых штампов.

В результате настоящее, подлинное творчество у многих актеров бывает только на первых спектаклях, а в дальнейшем актеры переходят на условное театральное переживание. Они не создают на каждом спектакле «новую подлинную жизнь сегодняшнего дня», а довольствуются лишь воспроизведением внешних признаков этой жизни, ее театральной формы. Но форма, хотя и говорит о породившем ее переживании, не дает возможности эти переживания ощутить реально, во всей их жизненной достоверности и конкретности. Это всего лишь внешний условный знак, чувства, но не самое



чувство, способное по-настоящему взволновать и потрясти зрителя. Получается все как будто на месте, но чего-то не хватает, а не хватает того, что приводило бы в восторг зрителя, по-настоящему радовало и волновало его. Из исполнения актера ушла жизнь, подсказывавшая ему ту или иную форму.

Актеры часто идут к результату, минуя живой органический процесс творчества. Они пытаются прямым путем воспроизвести то, что когда-то пережили в своей роли. Но «повторить случайно пережитое на сцене чувство, — как верно замечает Станиславский, — то же, что пытаться воскресить увядший цветок. Не лучше ли заботиться о другом: не оживлять уже умершее, а вырастить новое взамен увядшего. Что же нужно сделать для этого? Прежде всего не думать о самом цветке, а поливать его корни или бросить в землю новое семя и вырастить новый цветок.

Но актеры в большинстве случаев поступают иначе. Если им случайно удалось какое-то место роли и они хотят повторить его, то они обращаются прямым путем — к самому чувству и пытаются вновь пережить его. А это то же, что создавать цветок без участия самой природы. Но такая задача невыполнима, и потому ничего не остается, как подделывать цветок бутафорским способом»<sup>1</sup>.

Таким образом, совершенный сценический метод нужен актеру не только для создания роли, но и для оживления уже созданной. «Большое счастье, — писал Станиславский, — что есть приемы для возбуждения созданных ранее чувствований. Без этого однажды осенившее артиста вдохновение являлось бы лишь для того, чтобы раз блеснуть и навсегда исчезнуть»<sup>2</sup>.

В отличие от Станиславского, придававшего такое исключительное значение вопросам сценического метода, некоторые деятели театра утверждают, что в искусстве важен не метод, а результат. Зритель судит о нашей работе не по тому, каким методом мы пользуемся, говорят они, а каких результатов мы достигаем. Ему нет никакого дела до профессиональных тонкостей нашей работы. Это правильно в отношении зрителя, но не актера и режиссера.

Признанию метода Станиславского во многом мешают живущие по сей день ложные представления о творчестве

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, стр. 237.

<sup>2</sup> Там же, стр. 370.



как о чудодейственном непознаваемом акте, господстве на сцене субъективного актерского начала, ускользающего от всякого научного анализа и теоретического обоснования. Поэтому не случайно многие признают систему Станиславского в первой педагогической ее части, касающейся работы актера над собой, и решительно отвергают во второй — в области создания сценического образа, где нельзя, утверждают они, вывести общих законов, пригодных для всех актеров. Они считают, что пути творчества настолько индивидуальны для каждого актера, для каждой его роли, что говорить о каких-то общих закономерностях в этом деле могут только неисправимые догматики. Здесь все предоставлено, по их мнению, случаю, произволу, стихии, и человеческий разум бессилен постичь тайну рождения сценического образа.

Конечно, дурное умствование никогда не помогало в работе, но не о нем ведь идет сейчас речь. Как бы тот или иной актер ни открепивался от теории, но на практике ему так или иначе приходится решать эти вопросы даже тогда, когда он старается об этом меньше всего думать. Ведь каждый актер с чего-то начинает работу над ролью, в каком-то направлении ее ведет, пользуется теми или иными художественными приемами, проходит через определенные этапы своего творчества и т. д., а это уже область теории и методологии сценического творчества. Следовательно, в своей творческой практике каждый актер отвечает за эти теоретические вопросы, с той только разницей, что один это делает осмысленно, с глубоким знанием и пониманием законов своего искусства, используя богатый и ценный опыт предшествующих поколений, а другой — по наитию, вслепую, допуская при этом массу ошибок, которые затрудняют творческий процесс и часто отрицательно сказываются на его результатах.

Чтобы не открывать в искусстве давно известных истин, а идти дальше, надо овладеть опытом предшествующих поколений.

В сценическом искусстве есть еще немало нерешенных вопросов, требующих ясного и точного ответа. Известно, например, что некоторые режиссеры рассматривают драматическое произведение как материал для своего режиссерского самовыражения, а себя как автора спектакля.

На практике подобные взгляды приводят к гипертрофии субъективного режиссерского начала в театре, к подчине-



нию авторского замысла режиссерской концепции спектакля. Такой режиссер видит свою задачу не столько в раскрытии, сколько в преодолении автора. Для него пьеса — это только повод для создания театрального представления, которое рисуется в его воображении независимо от литературного произведения.

В противоположность режиссерам, рассматривающим пьесу лишь как материал для сценической переработки, метод Станиславского основан на величайшем доверии театра к автору. При постановке пьесы Константин Сергеевич требует руководствоваться не капризами режиссерской фантазии, а стремлением творческого коллектива к возможно более точному и глубокому постижению замысла автора, если этот замысел, конечно, заслуживает общественного внимания. «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей, — писал он, — является главной задачей спектакля»<sup>1</sup>. На разрешение этой задачи должно быть направлено творчество актеров и режиссера.

Станиславский был за спектакли, отмеченные яркой режиссерской индивидуальностью. Но, по его твердому убеждению, индивидуальность режиссера должна раскрываться через индивидуальность автора, а не помимо ее и тем более не в борьбе с ней. Только при этом условии можно создать, по его мнению, спектакль как целостное художественное произведение.

Остановимся на другом вопросе. Многие режиссеры до тех пор не приступают к первой репетиции, пока актеры не выучат твердо текста, а Станиславский в последние годы предостерегал актеров начинать работу над ролью с заучивания текста. «Не идите от заучивания слов, — говорил он, — а постарайтесь понять мысли, найдите действие в роли».

Он больше всего боялся механического зазубривания текста, потому что легче всего натренировать мускулы языка, которые не требуют соприкосновения с мыслью, со всей сложностью нашего внутреннего психического аппарата.

Это не значит, конечно, что актер не должен учить текста. Но Станиславский подходил к слову на сцене, пройдя весь сложный путь созревания мысли, рождения слов как результата определенных действий. Он предлагал переходить к освоению текста пьесы после того, как актер прочно утвердился в логике своего сценического поведения, когда автор-

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2., стр. 332.



ский текст станет для него внутренней, насущной потребностью. Такой путь гарантирует от механического пробалтывания слов и создает, по мнению Станиславского, наилучшие условия для превращения чужих авторских слов в собственные слова актера, который начинает ими пользоваться как наиболее сильным выразительным средством воздействия на партнера в нужном для развития сквозного действия роли и пьесы направлении.

Известно также, что многие актеры в процессе работы над ролью идут от внешнего видения образа. Они сначала создают в своем воображении этот образ, начинают его пластически ощущать, а потом черты этого образа переносят на себя.

Здесь нельзя, конечно, подходить к вопросу примитивно. У каждого актера, работающего над ролью, неизбежно возникают соответствующие представления об образе, который он собирается воплотить на сцене. Эти представления вполне естественны и закономерны. Но в данном случае речь идет не об этих представлениях, а о методе создания сценического образа. Когда актер стремится создать в своем воображении законченный портрет человека, а затем начинает его черты переносить на себя, то, по убеждению Станиславского, это путь опасный для творчества, ибо он ведет к представлению. Актер невольно начинает копировать созданный в своем воображении образ.

Станиславский говорит, что такой метод работы чужд искусству переживания; он типичен для актеров искусства представления.

Некоторые режиссеры процесс овладения образом<sup>1</sup> сводят главным образом к процессу познания роли. Они утверждают, что для актера осмыслить и понять роль — это значит уже и заволноваться, и почувствовать, и зажить ролью.

Подобное понимание творчества актера как процесса по преимуществу мыслительного, рационального находит яркое отражение и в самом методе режиссерской работы. В процессе подготовки спектакля неправомерно гипертрофируется период застойного изучения пьесы и недооценивается ответственный момент практического освоения роли актером в живом взаимодействии с партнерами и окружающей его сценической обстановкой. На это, как правило, в театре остается слишком мало времени.

Без познания пьесы и роли, конечно, никакого творчества



быть не может. Но неверно также считать, что процесс познания уже неизбежно приводит к овладению внутренней сущностью образа и снимает другой, не менее важный для актера момент воплощения роли. Сводить работу над ролью только к моменту познания — это значит отрицать специфические законы художественного творчества.

Поэтому не случайно Станиславский и Немирович-Данченко всегда предупреждали режиссеров, что если актер говорит, что он уже все понял, то это еще не значит, что он сумеет сделать. А ведь для актера самое важное — это поверить и почувствовать.

Чтобы творчество актера проходило по законам природы, Станиславский предлагает сначала подготовить почву, посеять зерно, а потом бережно и любовно выращивать в себе росток будущего образа.

Все эти вопросы, как и многие другие проблемы сценического метода, которые со всей остротой выдвигает наша современная театральная практика, требуют правильного ответа.

Чтобы избежать неверных толкований, подчеркиваем, что Станиславский никогда не отрицал многообразия существующих актерских способов и приемов создания сценического образа, но его всегда интересовал вопрос, насколько тот или иной прием совершенен и помогает актеру творить по законам природы.

Но в отличие от многих других театральных деятелей Станиславский не удовлетворился самим фактом признания различия путей сценического творчества, а пытался найти объективную ценность каждого из них и среди многих других — неверных — нащупать самый верный, самый совершенный метод актерского и режиссерского творчества.

Признавая, что интерпретация драмы и характер ее сценического воплощения всегда являются в известной мере субъективными, зависящими от социальных, национальных и личных особенностей художника-творца и что у каждого актера и режиссера существуют свои индивидуальные подходы к работе над пьесой и ролью, Станиславский в то же время утверждал, что «основные этапы и психофизиологические приемы этой работы, взятые из самой нашей природы, должны быть в точности соблюдены». Вот эти основные этапы и общие психофизиологические приемы создания спектакля и роли, опирающиеся на объективные законы актерского творчества, и составляют содержание сценического метода Ста-



нславского. Этот метод отражает не индивидуальные особенности творчества того или иного художника, а то общее, что свойственно творческой природе любого актера и режиссера.

Не ставя перед собой задачу всесторонне осветить проблему сценического метода, остановимся лишь на некоторых принципиальных, отправных положениях метода Станиславского при работе актера над ролью.

Великий русский ученый-физиолог И. П. Павлов определил сущность актерского искусства как воспроизведение человеческого поведения. Причем воспроизведение человеческого поведения он понимал не только со стороны внешних действий и поступков человека, но и со стороны его внутренних потребностей и целей.

Спрашивается, если актеру нужно воспроизвести жизнь другого человека, то от чего он должен оттолкнуться при создании сценического образа?

На разных этапах развития системы Станиславский по-разному отвечал на этот вопрос, пользовался разными приемами подхода к роли.

В первый период деятельности Художественного театра он придавал большое значение поискам внешней характеристики, в которой видел ключ к овладению внутренней сущностью образа.

Но далее Станиславский указывает, что за всю жизнь у него было только три-четыре случая, когда роль пошла от внешней характеристики, а ведь он был гениальным актером. И уже на первом этапе деятельности Художественного театра он понял, что подход к роли со стороны внешней характеристики хотя и возможен в практике, но далеко не совершенен, так как заключает в себе расчет на случайность, на которой нельзя основывать общего правила.

Подход к роли со стороны внешней характеристики очень часто не только не помогает, а, напротив, мешает актеру, потому что, выходя на сцену, он все свое внимание сосредоточивает на том, как бы ему донести эту внешнюю характеристику роли до зрителя. В этот момент ему уже не до общения с партнером. Тем самым он как бы выключает себя из окружающей обстановки, изолирует от партнера и все внимание направляет на то, чтобы с точностью воспроизвести внешний рисунок роли.

«Внешняя характеристика, — как учил впоследствии Станиславский, — является дополнением, завершающим работу



актера», как результат «глубокого проникновения во внутренний мир образа». Она легче всего может быть найдена актером, «когда будет освоена, обжита вся логическая линия поведения образа. Хорошо найденное внутреннее зерно образа непременно подскажет его внешнее зерно».

Наряду с характерностью Станиславский придавал в этот период огромное значение внешним режиссерским постановочным средствам, которые помогали актерам почувствовать внутреннюю атмосферу спектакля, быть естественными и правдивыми на сцене.

Увлечение внешними постановочными задачами часто толкало режиссуру Художественного театра к подлинности и документальности в показе современного быта, исторической обстановки, костюмов, театральных аксессуаров и т. д. Константин Сергеевич старался создать на сцене иллюзию четвертой стены, искал неожиданные, но жизненно-простые и убедительные мизансцены, планировки, выразительные бытовые детали, шумовые и световые эффекты, передающие всю полноту и неповторимый колорит жизни. Но нередко эти внешние постановочные приемы переходили грань художественности и давали критике повод упрекать Художественный театр в натурализме.

В дальнейшем, не отказываясь от завоеваний театра в области режиссерского постановочного искусства, Станиславский продолжал искать новые, более совершенные средства и приемы воздействия на творческую природу артиста. Он искал внутренний возбудитель творчества не столько во внешней сценической обстановке, мизансценах, сколько в самом подходе к драматургическому материалу, пытался увлечь актера эмоциональным, психологическим содержанием роли.

Был период, когда он стремился идти к образу со стороны чувства. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский так и называет этот путь — «линией интуиции и чувства».

Поиски «настроений», основного «душевного тона», «зерна чувства» роли стали на некоторое время главной заботой артистов и режиссуры Художественного театра.

Но, идя по линии интуиции и чувства, Станиславский вскоре убедился, что этот путь, хотя и возможный, но далеко еще не самый правильный в искусстве. Чувства нельзя вызвать непосредственным усилием сознательной воли. «Чувство не терпит приказаний, — писал он, — как только чувству приказывают, оно прячется и высылает штамп».



«Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер, а не такой, который владел бы актером, как это делает путь чувства»<sup>1</sup>.

Прямое обращение к чувствам чаще всего кончается самым грубым актерским наигрышем.

Если в первых чеховских спектаклях МХАТа этот прием применялся с большим успехом, то не потому, что он был совершенным, а потому, что та жизнь и те люди, которые изображались в пьесах Чехова, были бесконечно близки и понятны каждому исполнителю. Это были пьесы о их современниках, о таких же русских интеллигентах, как и они. Поэтому так легко было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховских спектаклей Художественного театра.

Но Станиславский вскоре понял, что те приемы творчества, которые они нашли при постановках чеховских пьес, «были доступны не всем и не во всех пьесах одинаково». «...Мы научились жить на сцене, — писал он, — тем, что захватывало нас в жизни». Но уже «в пьесах иностранных писателей, из незнакомого нам быта и с чуждыми нашей природе мыслями и чувствами, наш новый метод применялся лишь со средним успехом»<sup>2</sup>.

После долгих исканий он пришел к выводу, что «артист должен быть прежде всего «художником воли».

Был очень длительный период в развитии метода, когда в качестве основного приема работы над ролью Станиславский положил так называемые волевые задачи. Он разбивал роль на мелкие психологические куски и в каждом куске пытался найти волевую задачу, отвечающую на вопрос: «Чего я хочу?» Станиславский утверждал, что в результате выполнения волевых задач явятся и чувства. Чтобы правильно выполнить волевую задачу, актер должен учесть все сопутствующие ей предлагаемые обстоятельства, верно оценить факты и события пьесы. Ряд задач, расставленных по всей роли, вызывает в актере непрерывную цепь хотений, которые определяют собой линию развития его переживаний.

Переход от интуитивного ощущения роли к постановке сознательных волевых задач, рассматриваемых в тесной связи с объективными условиями их осуществления, явился

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 4, стр. 297.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5, стр. 411.



следующим важным этапом в развитии его метода.

Подход к роли со стороны волевых задач помогал организовать творчество актера, направлял его внимание на раскрытие внутренней жизни образа, идейного замысла спектакля.

Но при всех своих достоинствах этот прием не мог до конца удовлетворить Станиславского, так как он основывался на шаткой и трудноуловимой эмоциональной стороне творчества. Ведь для того чтобы по-настоящему чего-то захотеть, нужно не только осознать рассудком, но и глубоко почувствовать предмет своих влечений. Следовательно, необходимой предпосылкой всякого «хотения» являются опять-таки неподвластные нашей воли чувства. Как же быть в таком случае, когда у актера не возникает внутреннего желания выполнить поставленную перед ним волевою задачей? На этот вопрос психотехника «хотения» не дает нам ответа.

Пройдя через увлечения волевыми задачами, Станиславский на практике убедился в несовершенстве такого подхода к творчеству. «Наша воля деспотична, — говорил он. — Нельзя приказывать воле, нельзя сказать ей «захоти, твори». Творческую волю можно только увлекать».

Был период, когда Станиславский пытался подходить к роли со стороны мысли. Но и это оказалось далеко не идеальным средством. Конечно, нужно знать мысли, которыми живет то или иное действующее лицо. Но знание мыслей не дает еще образа. Надо знать, куда эти мысли направлены, как они выражаются в действии.

Иногда Станиславскому казалось, что постижение образа возможно на путях эмоциональной памяти — темпо-ритма и т. д. Но в процессе творческой практики он отвергал старые и продолжал искать новые, более совершенные подходы к роли.

Работая в советский период над второй частью системы, Станиславский понял, что нельзя решить проблему сценического метода на основе одной лишь психологии. Область тонких и неуловимых человеческих переживаний плохо поддается контролю и воздействию со стороны сознания. Чувство нельзя зафиксировать и вызвать непосредственным усилием сознательной воли. Непроизвольно возникшее в процессе творчества переживание актера не может быть также произвольно воспроизведено без риска насилия над его природой.



Не зная твердых, сознательных путей овладения ролью, актеры всецело полагались на вдохновение, интуицию, которые казались им загадочными и необъяснимыми.

Разрушая окончательно легенду о таинственном происхождении творчества, Станиславский стремился найти сознательные пути воплощения роли, доступные каждому талантливому артисту.

В результате исканий последних лет он обогатил теорию сценического творчества новыми важными выводами и открытиями, подсказанными ему современной жизнью, новым материалистическим мировоззрением, школой И. П. Павлова.

«Основной смысл этого открытия сводится к тому, — как верно утверждает М. Н. Кедров, — что мы не можем сейчас довольствоваться старым, чисто психологическим подходом к творчеству. При разработке вопросов теории и метода сценического творчества мы должны опереться на те новые данные науки о человеке, которые дает нам современная физиология». Это значит, что к процессу создания сценического образа следует подходить не только со стороны «жизни человеческого духа», но и со стороны «жизни человеческого тела», рассматривая внутреннюю, психическую жизнь воплощаемого актером образа в неразрывной связи с линией его внешнего физического поведения.

Не отождествляя законы творчества с законами физиологии, Станиславский искал прочную материалистическую основу творчества актера. С этой целью он рекомендовал актерам подходить к роли не со стороны внешней, характерности, чувства или волевых задач, а со стороны логики физических действий, поступков человека. Преимущество этой стороны жизни роли состоит в том, что она, то есть логика физических действий, наиболее определенно доступна, материально ощутима, легко фиксируема, поддается контролю и воздействию со стороны нашего сознания. За ней легче всего следить актеру. Вместе с тем логика физических действий тесным образом связана с внутренней жизнью роли.

«В действии, — пишет он, — передается душа роли — и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, стр. 64.



Многолетний творческий опыт убедил Станиславского в том, что через логику и последовательность физических действий, через правду и веру в них актеру легче всего проникнуть во внутренний, психологический мир действующего лица и овладеть им.

Этот свой новый подход к творчеству Станиславский условно назвал «методом физического и словесного действия». Суть этого метода не в отрицании психологической стороны творчества, а, наоборот, в ее наиболее глубоко и совершенном раскрытии.

Станиславский учит, что сценический образ — это прежде всего образ действия, поведения человека. Мы судим о человеке по его действиям и поступкам. Образ действия, поведение человека предполагают и определенный образ мышления, переживания. Но к овладению этой внутренней стороной жизни роли Станиславский рекомендует подходить со стороны логики физических действий, поступков действующего лица, которые при правильном их воплощении неизбежно тянут за собой всю полноту внутренней жизни образа.

«В каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, — писал он, — скрыто внутреннее действие, переживание». «Через линию физических действий у нас укрепляется внутреннее действие. Через логику и последовательность действия мы приходим к логике и последовательности чувств, а это для актера все».

Как же через логику и последовательность физических действий подходить к овладению внутренней жизнью роли?

Допустим, актеру нужно сыграть роль Манилова, но по своим человеческим качествам он представляет собой полную противоположность этому образу. Актер обычно говорит в таких случаях, что для этой роли у него нет данных. Станиславский на это ответил бы:

— Ну, хорошо, вы не можете играть роль Манилова, я от вас сейчас этого и не требую, но вы можете осуществить логику действия человека, подобного Манилову? Представьте, что к вам приезжает в гости какое-то очень важное лицо. Вы можете его хорошо принять, оказывать ему знаки внимания, ухаживать за ним, быть любезным, пропускать его первым в дверь, снимать с него пальто, принимать шляпу, трость, сажать его в кресло, предупреждать каждое его малейшее желание, восторгаться каждым его словом.

Если актер внутренне оправдывает для себя предлагаемые обстоятельства пьесы, поверит в правду своих физических



действий в этих обстоятельствах и со всей искренностью и убежденностью будет осуществлять на сцене логику действия человека, подобного Манилову, то тем самым он уже ощутит себя в условиях жизни роли и роль в себе, а это уже хорошее начало для дальнейшей работы.

Овладение этими действиями, их логикой и последовательностью создает тот прочный костяк роли, на который затем постепенно будет наращиваться живая ткань образа.

Но говоря о подходе к образу со стороны логики физических действий роли, необходимо иметь в виду, что одним из важнейших условий работы актера по методу Станиславского является принцип подхода к образу «от себя». Станиславский требовал от актера не играть образ, не играть чувство, а попытаться вначале найти себя в условиях жизни роли. «Этим путем, — пишет он, — вы в первую очередь ощупаете себя самого в роли. Когда это сделано, то уже не трудно вырастить всю роль в себе. Живое подлинное человеческое чувство — хорошая почва для этого»<sup>1</sup>.

Найти себя в роли — это значит прежде всего научиться правдиво, органично действовать от своего имени в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Актеру трудно сразу мыслить, чувствовать и действовать за Гамлета, но легче сначала самому пожить в предлагаемых обстоятельствах Гамлета. Для этого нужно чужую жизнь, изображенную в пьесе, переключить в плоскость своего личного опыта.

Перед актером ставится вопрос, что бы он стал делать здесь, сегодня, сейчас, если бы оказался в положении действующего лица, и предлагается ответить на него не словесными рассуждениями по поводу, а реальным действием.

Действуя от своего имени, актер незаметно включит в творчество свою органическую природу, в то время как действие от имени другого лица неизбежно потянет его на представление. Поэтому Станиславский говорит, что какую бы роль ни играл артист, «он всегда должен действовать от себя самого, за свой личный страх и совесть»... Если же отречься от своего я, то потеряешь почву, а это самое страшное. Потеря самого себя на сцене является тем моментом, после которого сразу кончается переживание и начинается наигрыш.

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 4, стр. 318.



Но что значит действовать «от себя»? Значит ли это быть только самим собой на сцене, приспособлять роль к себе? Ведь совершенно очевидно, что, будучи поставлены в одинаковые предлагаемые обстоятельства, разные люди будут действовать по-разному, а тем более люди различных исторических эпох, социальных положений, характеров, общественных взглядов и т. д.

Шекспировские герои будут действовать иначе, чем чеховские, а действия последних будут резко отличаться от действий современного советского человека.

С точки зрения современной психологии, поступок человека вызывается как определенными факторами воздействия внешнего мира, так и характером реакции на него. Последняя зависит от ранее приобретенного опыта, ассоциаций, представлений человека. Поэтому одни и те же обстоятельства у разных людей могут вызывать разные реакции.

Как же, действуя «от себя», приходиться к созданию образа Гамлета, Отелло, Чацкого, Фамусова, Астрова, Сатина и др.? Не произойдет ли здесь подмены личностью актера образа, созданного драматургом? Такое самопоказывание не имело бы ничего общего с подлинным творчеством, которое не мыслится Станиславским без перевоплощения актера в образ.

Его требование «идти от себя» нельзя понимать упрощенно, как освобождение актера от необходимости перевоплощаться в образ, во всех ролях оставаться самим собой. Некоторые актеры полагают, что, научившись правдиво, органично действовать от своего имени в условиях жизни роли, они тем самым уже выполнили свою задачу.

Между тем Станиславский, придавая большое значение этому начальному периоду освоения роли, был далек от того, чтобы сводить к нему весь творческий процесс создания сценического образа. Он считал, что задача актера не только найти себя в роли, но и вырастить роль в себе, то есть перевоплотиться в образ.

Перевоплощение в образ Станиславский мыслил как последовательный органический процесс овладения логикой действия изображаемого лица. Причем овладение логикой действия изображаемого лица должно, по его мнению, осуществляться не путем отказа актера от своей органической природной сущности, а путем постепенного сближения своей логики действия в предлагаемых обстоятельствах пьесы с логикой действия образа и наконец их полного слияния.



Главная задача сценического искусства — создать художественный образ, не убив живой, человеческой природы актера. Убить свою творческую индивидуальность — это значит лишить образ души, создать внешний образ-маску, который, быть может, и очень эффектен и театрально выразителен, но холоден, эмоционально не заразителен.

Для русской актерской реалистической школы на первом плане всегда была не внешняя сторона перевоплощения, а внутренняя правда жизни образа, которая возможна только на путях глубокого и последовательного реализма. Этой правды легче всего добиться тогда, когда актер не подражает образу, а сам действует, мыслит и живет в образе.

Секрет нового подхода Станиславского к роли состоит в том, что актер, действуя «от себя», осуществляет логику действия изображаемого лица. При помощи магического «если бы», предлагаемых обстоятельств, вымыслов воображения и глубокого внутреннего оправдания он сближает линию своей воображаемой жизни с жизнью роли до тех пор, пока чужое, навязанное ему автором, не превратится в его собственное. Слияние этих двух линий образует новое качество — сценический образ.

Настоящее органическое слияние актера с образом происходит, по мнению Станиславского, тогда, когда актер теряет ощущение границы, где он действует от себя, а где — от имени образа. Вернее, он действует от себя, но сам-то он в роли уже сильно изменился, стал качественно иным.

«Огромная ошибка, — говорит Станиславский, — существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уж не знаете, «где я, а где роль». Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение»<sup>1</sup>.

Причем предлагаемые обстоятельства Станиславский понимал очень широко. К предлагаемым обстоятельствам он относил фабулу пьесы, ее факты, события, эпоху, время и место действия, условия жизни образа, то есть его социальные, национальные, бытовые, профессиональные, биографические и прочие особенности, индивидуальные черты (характер, внешность, возраст и т. д.), а также все то, что привносится в спектакле актером, режиссером, художником (трак-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стр. 681.



товка пьесы и роли, художественный замысел постановки, декорации, мизансцены, костюмы, бутафория, освещение, шумы, звуки и т. д. и т. п.).

При помощи предлагаемых обстоятельств все время уточняется, конкретизируется и совершенствуется логика действия актера, приобретает все новые и новые качества, тонкости и оттенки, сближающие ее с логикой действия образа. Поэтому наступает момент, когда недостаточно только верно и органично действовать на сцене от своего имени. Нужна точность и конкретность актерских действий, вытекающая из предлагаемых обстоятельств пьесы и спектакля. Ведь одно и то же действие можно выполнить по-разному в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Допустим, в авторской ремарке указано простое действие: «выходит из комнаты». Можно выйти из комнаты, подобострастно раскланиваясь с хозяевами и пятясь к двери спиной, можно уйти с гордо поднятой головой, можно уйти медленно и можно вылететь пудрей, можно выйти тихо, крадучись, и можно выйти, взломав дверь, и т. д. и т. п. Все это будут разные формы осуществления одного и того же действия — выйти из комнаты.

Само собой разумеется, что внешняя форма выражения логики действия не может быть случайной. Она должна быть оправдана внутренним содержанием данного эпизода пьесы и из него вытекать. Нельзя, например, представить, чтобы Молчалин, в пьесе А. Грибоедова «Горе от ума», выходя из комнаты Софьи рано утром после ночного свидания, мог громко хлопнуть дверью. Такой характер действия не соответствовал бы как предлагаемым обстоятельствам пьесы, так и характеру самого Молчалина, не способного на резкое проявление своих чувств.

От степени точности и выразительности наших действий зависит правильная идейная трактовка пьесы, яркость и глубина раскрытия образа. Богатство и разнообразие внешних форм выражения логики действия роли дают актеру неограниченные возможности в смысле индивидуализации сценического образа, приближения его к образу, созданному драматургом. Путь к такому перевоплощению лежит через тончайший учет всех предлагаемых обстоятельств жизни роли и умение включить эти обстоятельства в процесс своего творчества.

Станиславский требовал от актера глубокого изучения жизни, быта, психологии людей, изображенных в пьесе, а также овладения типичными для той или иной эпохи мане-



рами, обычаями, этикетом, движениями, жестами, умением носить костюм, обращаться с вещами и т. д. Этим вопросам он уделял большое внимание на репетициях.

Под руководством Станиславского ученики постигали тонкости светского этикета, манеры, обычаи людей различных эпох, искали типичные для них жесты, движения, овладевали искусством ношения костюма и т. д.

На вопрос ученика, как ему, молодому человеку, «идя от себя», создать образ старика, Станиславский отвечает: «Если у вас будет логика в действии, то будет логика и в чувствах. Все жесты, которые были у вас в молодости, сохраняются и в старости, изменяется только ритм, труднее садиться, труднее вставать. У меня, например, приобретена новая логика. Я не могу с размаху сесть на стул, сначала обопрусь на него руками, не могу сразу подняться, сначала ухвачусь за что-нибудь. Так и с вашими действиями. Поймите эту новую стариковскую для вас логику действия, и вы будете стариком. Но никогда не теряйте себя в роли... В тот момент, как вы ушли от себя, вы убили роль».

Овладеть логикой действия, типичной для другого человека, — это значит также не подменять ее своей субъективной логикой, не переносить в роль своих индивидуальных жизненных черт, манер, привычек, жестов, движений, интонаций и т. д., не соответствующих характеру изображаемого лица.

«Если во внутренней линии роли, — говорил Станиславский, — нельзя терять себя, то во внешней жизни следует, не теряя себя, закрывать себя характерными для роли действиями... Характерные движения сроднят артиста с ролью, тогда как свои собственные движения отдаляют исполнителя от изображаемого лица, толкают в круг своих личных, индивидуальных переживаний и чувств».

В понятие предлагаемых обстоятельств Станиславский включал также предлагаемые обстоятельства, диктуемые актеру и режиссеру жанром, стилем пьесы, обстоятельства, вытекающие из своеобразного взгляда автора на жизнь и характера отражения этой жизни в художественном произведении. Нельзя играть Шекспира, как Чехова, Островского, как Достоевского, Горького, как Маяковского. Точно так же, как нельзя играть глубокую психологическую драму, как легкую комедию или водевиль с куплетами. У каждого крупного автора свой особый способ типизации жизни, свое понимание художественной правды, свои приемы и средства выражения этой правды в искусстве.



Чтобы глубоко раскрыть стилевые особенности того или иного произведения, нужно не играть самый жанр или стиль пьесы, а прежде всего понять природу конфликта, борьбы, характер взаимоотношений действующих лиц, своеобразие художественных выразительных средств автора, найти верный ритм развития сценических событий, действий и т. д.

Станиславский добивался от актеров предельной точности, выразительности и индивидуальной неповторимости логики действия, обусловленных всей совокупностью предлагаемых обстоятельств жизни образа. Только при этом условии можно создать живой типический образ, отвечающий всем требованиям исторической, социальной и бытовой психологической правды и несущий в себе элементы авторского стиля.

Таким образом, подход к роли со стороны логики действия — это не только средство создания живой органической жизни на сцене, но и путь перевоплощения актера в образ. В результате логики действия в данных предлагаемых обстоятельствах, учит Станиславский, явится и образ.

Но для воплощения логики действия роли актеру нужны не всякие действия, а действия яркие, отобранные, идущие по линии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли, раскрывающие идею произведения.

Если говорить о том, как найти эту логику действия роли, то она не может быть схвачена сразу, а должна быть разгадана по частям. Процесс нахождения логики действия роли является в то же время и процессом тончайшего анализа пьесы.

Мы не найдем правильной логики действия, если не поймем сверхзадачи и сквозного действия произведения, не разберемся в фабуле и событиях пьесы, в сложной линии взаимоотношений и борьбы действующих лиц. Не зная сверхзадачи пьесы, нельзя правильно разобраться в конфликте и событиях пьесы, в линии борьбы, которая происходит между действующими лицами, а не поняв этого, нельзя правильно построить и логику действия своей роли.

Ведь в зависимости от того, какую идею мы положим в основу спектакля, роли, будет меняться и характер самого действия. Если мы поймем, например, сверхзадачу роли Чацкого в «Горе от ума» А. Грибоедова как желание во что бы то ни стало добиться взаимности Софьи или как стремление к свободе, то из различного понимания сверхзадачи роли вытекает и различная логика действия. В первом случае глав-



ный акцент будет сделан на любовно-бытовой линии; во втором — на социально-обличительной стороне образа.

Актер должен уметь вскрыть логику действия, заложенную в самом произведении, а не подменять ее произвольной, субъективной логикой, не имеющей отношения к сквозной линии и сверхзадаче пьесы и роли.

Умение находить нужную логику действия определяется не только талантом актера, но и его культурой, глубоким знанием и пониманием жизни, изображенной в пьесе, сценическим опытом и мастерством.

В пьесе происходит целый ряд событий. В ней имеется конфликт, борьба. Чтобы создать образ, нужно, помимо общих связей и взаимоотношений, которые существуют между действующими лицами пьесы, понять, какое же участие я принимаю в этой борьбе, что я должен делать, как я должен влиять на развитие этих событий. Если актер пойдет по этому пути, то тем самым определится линия его поведения в предлагаемых обстоятельствах роли в соответствии с той идеей, которая должна быть воплощена в спектакле.

Станиславский говорил, что «метод физического действия» хорош тем, что он побуждает актера к анализу. «Вы не найдете физического действия без настоящего анализа».

Чтобы совершить только одно самое простейшее физическое действие, как например выйти на сцену, актер должен хорошо знать, откуда он пришел куда и зачем он пришел, должен отчетливо представить себе всю совокупность предлагаемых обстоятельств, приведших его сюда, взвесить все шансы на успех своего дела, решить, как лучше всего добиться намеченной цели в зависимости от тех или иных предлагаемых обстоятельств, предусмотреть свои контрмеры и т. д., то есть создать в своем воображении целую жизнь. Только тогда его выход будет обоснованным, целесообразным, сценически оправданным. «Самый простой выход на сцену или уход с нее, усаживание для ведения какой-либо сцены, произнесение фразы, слова, монолога и проч. и проч., — писал Станиславский, — должны иметь перспективу и конечную цель (сверхзадачу). Без них нельзя сказать самого простого слова, вроде «да» или «нет»<sup>1</sup>.

Если для осуществления одного только действия актеру потребовалось столько всевозможных сведений, вымысла, воображения, то какое же знание пьесы, эпохи требуется для

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 135.



создания целой линии жизни роли. А актер должен знать о своем образе во много раз больше того, что есть в пьесе.

Станиславский всегда предупреждал, что роль — это только небольшая часть жизни человека. Чтобы верно сыграть эту часть, актер должен хорошо знать всю жизнь человека от его рождения до момента смерти. Он должен прекрасно изучить не только настоящее, но и прошлое и будущее своего героя, создать в своем воображении законченную биографию образа со всеми ее характерными, выразительными подробностями. Для этого Станиславский рекомендовал актерам выбрать из пьесы все намеки на прошлую и будущую жизнь образа, а все недостающее дополнить вымыслами своего артистического воображения.

Актер должен также в совершенстве знать не только каждый шаг своего пребывания на сцене, но и все то, что произошло с ним как с действующим лицом в период закулисной жизни (где он был, что делал, откуда пришел и т. д.). «Входы из «неведомого пространства», — говорил Станиславский, — никогда не удаются в театре».

Он предлагает новый, более эффективный, действенный способ анализа пьесы, соответствующий творческой природе актера. Ценность такого анализа заключается в том, что он перестает быть только чисто мыслительным процессом, а сразу ставит актера в плоскость реальных жизненных отношений. В этом анализе участвует не только ум, но и все элементы духовной и физической природы актера. В нем нет ничего лишнего, абстрактно-рассудочного, загромаждающего голову актера всякого рода нужными и ненужными на первых порах его творчества сведениями, в то же время оставляющими холодным его сердце. Он возникает как органическая потребность актера во внутреннем оправдании и логическом обосновании действий в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Станиславскому было важно, чтобы в результате анализа актер не только хорошо осознал идею пьесы, но и творчески зажил ею, сделал ее своим искренним стремлением, своей «второй натурой».

Рассматривая аналитический момент как составную органическую часть творческого процесса, Станиславский признал ошибочным искусственное деление работы актера на аналитический и творческий периоды. Аналитическая работа должна выполняться в процессе репетиций.



Мысль Станиславского и здесь оказалась глубоко плодотворной для творческой практики артиста. Процесс анализа и синтеза находится в неразрывном единстве. В науке это давно уже является аксиомой.

Подход к роли со стороны логики физических действий — это то принципиально новое, что внес в развитие сценического метода Станиславский в последний период своей жизни.

Освещение последнего этапа развития метода Станиславского было бы далеко не полным, если бы мы не коснулись такого важного раздела работы над ролью, как работа над словом в его специфическом значении для искусства актера. Станиславский, как известно, назвал этот раздел метода словесным действием. Желая подчеркнуть огромное значение словесного действия в творчестве актера, он отразил его в самом названии метода.

Прежде всего следует сказать, что Станиславский рассматривал речь актера на сцене в непосредственной связи с главной основой сценического искусства — действием. «Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творчестве, стало быть, и в речи! — писал он. — Говорить — значит действовать...»<sup>1</sup>.

Слово интересовало его как наиболее совершенное средство воздействия на партнера, как наиболее богатый по своим возможностям элемент актерской выразительности. Но для Станиславского не существовало актерской выразительности вне действия. В театре только то приобретает настоящую художественную силу и убедительность, что выражается через действие, борьбу, столкновение, конфликт различных человеческих характеров, интересов.

Всякая попытка рассматривать речь актера на сцене вне действия, то есть вне главного материала сценического искусства, приводит, по мнению Станиславского, к обеднению живой, образной природы творчества актера, к ослаблению реалистического начала в театре. Актер в таком случае не создает на сцене «подлинную жизнь сегодняшнего дня», а лишь грамотно докладывает роль, низводя свою задачу художника-творца до простого посредничества между драматургом и зрителем.

С точки зрения Станиславского, словесное действие является высшей формой выражения

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 92.



физического действия. Поэтому все, что им говорилось о физическом действии, имеет непосредственное отношение и к словесному действию. Станиславский требовал от актера умения воздействовать словом на партнера в нужном по ходу действия пьесы направлении.

Но для того чтобы словом воздействовать на партнера, сделать слово действенным, живым на сцене, нельзя ограничиться только передачей голой логической мысли произведения. Для этого нужно ввести в свою речь представление или, как любил часто выражаться Станиславский, «подкладывать под свои слова киноленту воображения».

«Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, — писал он, — а говорить — значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении говорите не столько уху, сколько глазу»<sup>1</sup>.

Словесное действие основано на передаче партнеру конкретных видений, образных ассоциаций, представления и т. д. Актер должен уметь четко представлять то, о чем он говорит, и уметь заразить партнера своими яркими видениями.

«Цените слово, потому что в нем скрыто представление, — говорил Станиславский. — Когда слово не выражает образных видений, оно не имеет цены».

В беседе с учениками Константин Сергеевич часто подчеркивал, что смысл и культура сценической речи в образных видениях. Он считал верным признаком театрального ремесла говорить, ничего не видя.

Видение — основа словесного действия. В видениях, учит Станиславский, уже есть действие. Это то внутреннее действие, которое дает нам импульс, позыв к физическому действию, а нам важно вызвать эти позывы.

Станиславский считает, что на сцене не должно быть ни одной фразы, ни одного слова, не оживленных внутренним видением той конкретной обстановки, о которой в пьесе идет речь. Эти видения являются мощным возбудителем актерского творчества. Они вызывают в актере соответствующие ощущения, эмоции и заставляют его яркость своих видений передавать партнеру и тем самым воздействовать на него.

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 88.



Видения непосредственно связаны с работой нашего воображения, без которого нет творчества.

У человека, ярко видящего то, о чем он говорит, речь всегда эмоциональна, заразительна и доходчива. Ярко и остро видеть на сцене обязан каждый актер.

Для этого необходимо тренировать себя в технике словесного действия. Актер, который не развивает своих видений, не упражняется в технике словесного действия, никогда не научится по-настоящему действовать словом.

\* \* \*

Мы рассмотрели некоторые важнейшие положения сценического метода Станиславского. Выводы, к которым он пришел в конце своей жизни, намечают дальнейшее развитие его метода, опирающегося на достижения современной материалистической психологии и огромный опыт его актерской, режиссерской и педагогической работы.

Но значит ли это, что тот путь и те приемы овладения ролью, которые нашел Станиславский, являются единственно возможными в сценическом творчестве и что каждый актер и режиссер должен всегда точно придерживаться тех этапов работы над ролью и пьесой, которые он наметил? Конечно, нет. В сценическом творчестве безусловно важна последовательность и постепенность в овладении сквозным действием и сверхзадачей пьесы и роли, в перевоплощении актера в образ. Но бывают моменты, когда сценический образ складывается у актера произвольно, интуитивно, иногда при первом же знакомстве с пьесой. В этом случае было бы непростительным и вредным педантизмом требовать от актера соблюдения всех этапов творчества и отвергать то, что дает нам наша природа.

«Образ нельзя наигрывать, — учит Станиславский, — но если он выходит сам собой, то это замечательно». Тогда нужно, по его мнению, отдать себя целиком во власть артистического вдохновения и забыть всякие методы и системы, чтобы не мешать творчеству самой природы. Здесь самая большая опасность понять метод Станиславского формально, догматически, видеть в нем свод обязательных для всех случаев жизни правил, а не руководство к творчеству. Когда



методом пользуются не как руководящей нитью в работе, а как рецептурой, которой пытаются подменить живой процесс творчества, то тем самым он утрачивает свою творческую сущность и превращается в умозрительное, схоластическое руководство. За методом перестают видеть живого, творящего актера, ради которого и существует метод.

Станиславский всегда предупреждал, что в театре творит не метод, а природа артиста. Метод — это только средство сознательного воздействия на органическую природу актера с ее подсознанием. Поэтому нельзя превращать его в самоцель, нельзя сознательные приемы подхода к творчеству выдавать за самое творчество. Никакой метод не освобождает актера от необходимости творить на сцене. Хорош тот метод, который помогает актеру нормальным, естественным путем подводить себя к творческому состоянию.

Режиссер, пользующийся методом, должен всегда учитывать художественные особенности произведения, индивидуальность актера и конкретные обстоятельства репетиционной работы. Он должен уметь верно вскрыть причины творческих затруднений актера и в зависимости от этого искать пути их преодоления. Эти пути не могут быть одинаковыми для каждого актера, для каждой его роли. Поэтому метод хотя и представляет собой нечто общее, но практическое применение его — дело сугубо индивидуальное. И чем тоньше, гибче, конкретнее и разнообразнее, то есть индивидуальнее, его применение в творчестве, тем плодотворнее становится и сам метод.

Кроме того, необходимо всегда иметь в виду, что в отличие от общих законов сценического творчества для каждого актера и режиссера, стоящих на позициях социалистического реализма, приемы творчества могут быть и бывают различны.

Наша задача не канонизировать эти приемы, а, исходя из общих интересов развития советского театра, определить научную ценность каждого из них и принять на вооружение все то лучшее, прогрессивное, что будет способствовать дальнейшему подъему художественного мастерства нашего театра.

Многолетний опыт убедил Станиславского, что те приемы творчества, которые бытуют в театральной практике, не являются последним словом сценической методологии и что благодаря своему несовершенству они часто толкают актера на путь ремесла и искусства представления. Он призывал де-

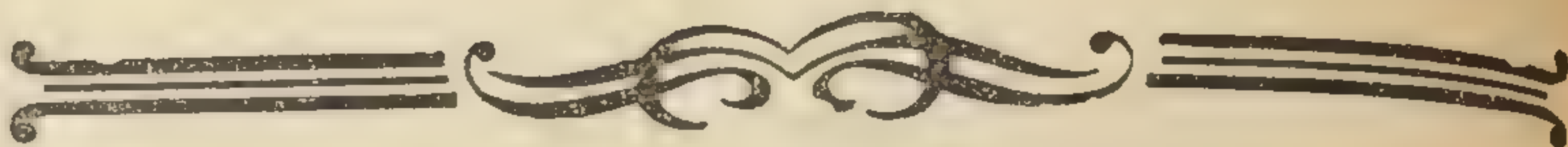


ателей театра не довольствоваться тем, что уже достигнуто, а пойти дальше в разработке проблем сценического метода. Сам он дал нам блестящий пример смелого, новаторского подхода к решению творческих задач театра.

Изучение и дальнейшее развитие всего, что сделано Станиславским в области театральной теории, метода и профессиональной художественной техники, является важнейшей жизненной задачей и насущнейшей потребностью современного театра.

---





Е. УВАРОВА

## ВЫБОР РЕПЕРТУАРА

Самодетельные коллективы ставят «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского и «Гамлета» В. Шекспира, самостоятельно инсценируют «Поднятую целину» М. Шолохова и переводят одну из лучших пьес прогрессивного американского писателя В. Сарояна «Путь вашей жизни». Более того. Самодетельность работает со своими авторами, и вот результаты: в народном театре кузнецких металлургов поставлена пьеса З. Чигаревой «Шахтерская поэма», в драматическом коллективе Дома культуры имени В. Кингисеппа в городе Кохтла-Ярве — «Тени» Л. Оло, в народном театре Краснооктябрьского района Волгограда — «Дом Павлова» П. Ульева и многие другие.

Авторы этих пьес не всегда обладают мастерством, некоторые из них слабо знакомы с законами сцены, но запас жизненных наблюдений, знание человеческих характеров и конфликтов у них огромны. Поставленные на сцене самодетельными коллективами, эти спектакли, как правило, становятся событием в жизни села или города.

Где найти пьесу? Вот вопрос, который необходимо решить каждому коллективу, и это вопрос жизни театра. В отдельных случаях он решается по-своему, но некоторые общие принципы нельзя обойти без ущерба для дела.

### Репертуар — основа работы коллектива

Многообразная и разносторонняя жизнь советского человека, строителя коммунистического общества, его созидательный труд и творчество, его борьба с пережитками прошлого,



которые еще встречаются на пути, и есть современная тема, прочно утвердившаяся в репертуаре самодеятельных театров.

Большинство участников самодеятельных коллективов проявляют высокую требовательность в выборе репертуара. Лучшие пьесы «расхватываются» мгновенно.

«Иркутская история» А. Арбузова, «Барабанщица» А. Салынского, «Стряпуха» А. Софронова относятся к числу таких пьес. Пожалуй, нельзя назвать ни одного городского или районного смотра самодеятельных коллективов, где бы не исполнялось одно из этих произведений.

Участники самодеятельных театров приходят на репетиции с колхозных полей, от станков, из научных учреждений. Они приносят с собой дыхание жизни. То, чем они живут и что их волнует, и является по существу предметом драматургии. Вероятнее всего, что они знают таких Валу, Сергея, Виктора, о которых рассказал Арбузов, у кого-то из своих подруг они без труда отыщут черты характера и биографии софроновской Павлины, а события Отечественной войны, показанные в «Барабанщице», хотя и отдаленные от нас полутора десятилетиями, все еще живы, волнующи и многими лично пережиты.

Но значит ли это, что все коллективы должны ставить «Иркутскую историю», «Стряпуху», «Барабанщицу»?

Ведь пьеса должна не просто понравиться коллективу. Нередко случается еще и так: к очередному празднику надо выпустить спектакль. Коллектив собрался. Прочитали пьесу. Решили, что ставить ее можно. Поставили. И получился «проходной» спектакль. Работа над ним не принесла творческой радости.

Коллектив, который берет пьесу для постановки, должен увлечься ею.

Если пьеса не взбудоражила творческое воображение его участников, не стала близкой по своей теме каждому самодеятельному артисту, ставить ее вряд ли целесообразно.

Задача режиссера — не навязывать исполнителям своего отношения к тому или иному произведению заранее. Пусть судьбу его решит коллектив.

Возьмем идеальный случай: пьеса увлекла весь коллектив. Здесь очень важно точно рассчитать силы, взвесить, справятся ли исполнители с центральными ролями и на все ли роли имеются подходящие актеры. Казалось бы, требование простое. Однако далеко не все с ним считаются. В качестве примера приведем Пучишский народный театр Ивановской области. Театр поставил «Барабанщицу» А. Салынского.



В главной роли Нилы Снижко выступила исполнительница опытная, но по возрасту не соответствующая образу. В то же время Федора играл молодой двадцатилетний артист. Конечно, авторский замысел был искажен, и спектакль не стал удачей коллектива.

Сланцовский народный театр Ленинградской области долгое время работал над пьесой А. Корнейчука «Платон Кречет». Однако исполнитель роли Кречета в этом спектакле ни по физическим, ни по творческим данным не подходил к образу, и в результате, несмотря на отдельные актерские удачи, спектакль получился бледным, невыразительным.

Таких примеров немало. Они говорят о том, что к выбору репертуара надо относиться ответственно. Прежде чем остановиться на той или иной пьесе, важно определить, насколько возможна и целесообразна ее постановка. Иначе можно дискредитировать хорошее произведение.

При отсутствии исполнителей на главные роли лучше отказаться от постановки пьесы. Зрителям не нужны ни «Иркутская история», ни «Барабанщица», ни «Стряпуха» в искаженном, ухудшенном виде.

Репертуар отражает творческое лицо театра. Посмотрев внимательно на афишу, уже можно судить, насколько правильно подходят в коллективе к выбору репертуара.

В подборе его самодеятельные театры имеют некоторые преимущества перед профессиональными. Над ними не довлеют вопросы кассы, плана, сборов. План народных театров — два спектакля в сезон. И это дает возможность тщательно продумать репертуар.

Наблюдая процесс рождения и становления народных театров, можно привести примеры, когда репертуар, удачно сложившийся в начале работы, помогает определить дальнейший путь в искусстве, оказывает огромное влияние на формирование коллектива. Ивановский молодежный народный театр открыл, к примеру, свой сезон «Походным маршем» А. Галича — романтическим спектаклем о нашем современнике. Сейчас театр продолжает работать в том же направлении. Тема активного вмешательства советского человека в жизнь, борьба с равнодушием, трусостью стала ведущей темой молодого театра. Не случайно затем внимание коллектива было обращено к пьесе «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова.

Нередко бывает так, что одна и та же пьеса одновременно ставится несколькими коллективами города. В Воронеже



«Дальняя дорога» А. Арбузова шла в шести театрах. Не потому ли возникает стандарт?

Подготовкой репертуара для самодеятельности занимаются Центральный дом народного творчества имени Н. К. Крупской, областные дома народного творчества, центральные издательства: «Советская Россия», «Искусство», Профиздат, «Молодая гвардия», областные издательства, журналы «Художественная самодеятельность», «Культурно-просветительная работа», «Молодежная эстрада», «Театр» и др. Тщательное знакомство с их продукцией необходимо.

Желательно, чтобы самодеятельные коллективы не дублировали репертуар профессиональных театров. Не во всех случаях народные театры могут оригинально решить пьесу, вступить в своеобразную конкуренцию с театром профессиональным.

Нельзя не сослаться на пример ленинградцев, где почти каждый коллектив имеет свой репертуар, близкий ему и тематически и эстетически. А таких коллективов в городе немало — четыре народных театра (драматических) и девятнадцать театров-студий. Если даже выпускать по одному спектаклю в сезон, то и тогда потребуется двадцать три пьесы. Вот тут и начинаются творческие искания в области репертуара, которые по существу неизбежны в жизни каждого коллектива. Народный театр Дворца культуры имени Ленсовета поставил «Поднятую целину» (вторую часть) в инсценировке руководителя коллектива А. Винера. Спектакль живо интересуется зрителя, который заполняет огромный зал дворца на две с половиной тысячи мест.

Интересны и дальнейшие планы этого народного театра. Участники коллектива решили инсценировать роман К. Симона «Живые и мертвые».

Народный театр Дома культуры просвещения закончил работу над инсценировкой повести С. Львова «Спасите наши души».

В репертуаре театра-студии при Дворце культуры имени Первой пятилетки пьесы З. Аграненко «Живет на свете женщина», В. Сарояна «Путь вашей жизни», Р. Азаряна и А. Ларионова «Год рождения 41».

Самодеятельность города ставит «Иванова» А. Чехова, «Щедрый вечер» В. Блажека, «Интервенцию» Л. Славина и другие пьесы, не часто встречающиеся в репертуаре профессиональных театров.



Такие поиски можно только приветствовать. Однако очень существенно, чтобы они не становились самоцелью. Нецелесообразно ставить пьесу только потому, что ее ставят многие. И, наоборот, составлять репертуар по принципу исключительности.

Народные театры в национальных республиках также имеют известный опыт в накоплении и выборе репертуара. В качестве примера можно назвать театр Дома культуры профсоюзов города Тарту в Эстонии, который относится к выбору репертуара с большой ответственностью. Его участники не только находят пьесу, но зачастую еще и переводят ее на эстонский язык (если она написана не национальным драматургом). И не случайно поэтому на смотрах самодеятельности Тартуский народный театр неоднократно выделялся художественным уровнем своих спектаклей, умением выбрать пьесу. Были переведены и поставлены «Дальняя дорога» А. Арбузова, «Сын века» И. Куприянова, «Якорная площадь» И. Штока.

Любую пьесу хорошо поставить и сыграть достаточно трудно. В условиях самодеятельности при отсутствии профессионального мастерства и навыков у исполнителей, видимо, есть разница в работе над такими спектаклями, как, скажем, «Заводские ребята» А. Шура и «Путь вашей жизни» В. Сарояна.

Пьеса А. Шура при отдельных ее недостатках — мелодраматизме, надуманности некоторых ситуаций — по своему жизненному материалу ближе исполнителям, нежели работа над пьесой Сарояна, действие которой происходит в другой стране.

Большую творческую радость участникам коллектива Луганского народного театра принесла постановка пьесы А. Каплера «Грозовой год», большого эпического рассказа о событиях и людях первых лет революции. Исполнители ролей положительных героев нашли интересное сценическое решение образов. Тема народа и революции в этом спектакле зазвучала в полный голос.

И хотя были в нем промахи, в целом работа над «Грозовым годом» в творческой жизни коллектива имела большое значение. Спектакль стал этапным для театра.

Это не значит, однако, что такие пьесы, как «Грозовой год», «Кремлевские куранты» Н. Погодина, может ставить каждый коллектив.



К созданию образа великого вождя революции В. И. Ленина на сцене нужно подходить с большой ответственностью, тщательно взвесив свои возможности. Одной смелости здесь недостаточно.

Этапным спектаклем, рубежом в жизни каждого коллектива может стать любая интересная пьеса, как многоактная, так и одноактная. Нельзя забывать, что каждый театр имеет свои особенности, свои пути развития. Исходя из этих особенностей, режиссер и ставит перед участниками задачу, которая в каждом отдельном случае зависит от условий работы коллектива и его творческой зрелости. Намечая будущие рубежи, важно не утратить чувство реальности, уметь вовремя закрепитесь на занятых позициях, конечно, если эти позиции передовые.

Хороших пьес в последнее время появилось немало. К их числу можно отнести «Хозяина» А. Соболева, «Антеев» М. Зарудного, «И снова бой...» Ю. Чепурина, «Ради своих ближних» А. Лаврентьева, «Цветы живые» Н. Погодина, «Четвертый» К. Симонова, «День рождения Терезы» Г. Мдивани, «Бывшие мальчишки» Н. Ивантер, «Ленинградский проспект» И. Штока, «Проводы белых ночей» В. Пановой, а также пьесы, новые по форме, пьесы-диспуты с необычными персонажами — хором, ведущими. Некоторые коллективы усматривают именно в них приметы современности. Но не следует забывать при этом, что и хоры, и ведущие, и лицо от автора уже действовали в драматургии в разные периоды ее истории. Сегодня хор введен драматургом А. Арбузовым в одно из лучших его произведений — «Иркутскую историю». Можно ли считать, что новаторство драматурга только в необычной форме пьесы? Конечно, нет. Своеобразие пьесы проявилось в решении характеров советских людей, в том тесном, органичном сплетении личного и общественного в их жизни. Арбузову хор понадобился, чтобы укрупнить события, раскрыть свое отношение к ним.

Мысль о том, что репертуар определяет политическое и творческое лицо коллектива, не новая, но тем не менее с этим далеко не всегда считаются.

В выборе пьесы некоторые самодеятельные коллективы не всегда проявляют настоящую зоркость, чувство современности. Только этим можно объяснить проникновение в репертуар таких пьес, как «Возвращение» А. Кузьмичева, «Настоящая женщина» Г. Скульского, «Диплом на звание человека» А. Шура, «Ложный шаг» Л. Савельева и некоторых других.



Современной, жизненной, актуальной пьеса становится не от обильного количества авторских ремарок. Не спасут положение и приметы нового быта — телевизоры и холодильники в квартирах, а также разговоры о запуске спутников и ракет, если в пьесе нет главного — характера нового человека, строителя коммунистического общества, если в ней отсутствует волнующая читателя и театр тема и конфликт.

В искусстве очень важен художественный вкус. Как воспитать вкус? Об этом рассказано во многих книгах, статьях, брошюрах. Развитию художественного вкуса способствует чтение, слушание музыки, посещение картинных галерей, умение разбираться в произведениях искусства, оценивать их. Большую роль также играет освоение классического наследия. Лучшие пьесы мирового репертуара сами по себе образцы высокой идейности, совершенства драматической формы.

### Работа над классикой

Известный режиссер советского театра Г. Товстоногов справедливо пишет: «В известном смысле и А. С. Пушкин — наш современник. Нашим современником является В. В. Маяковский, хотя его нет с нами уже тридцать лет. Не всякий, живущий сегодня, — наш современник. Современность в искусстве есть точное, острое, активное восприятие действительности, и умение передать ее средствами наиболее действенными, выразительными воздействует на ум, волю и чувства людей».

Иными словами, любое классическое произведение, написанное много лет назад, может звучать современно при соответствующем решении спектакля и актерском исполнении.

Народный театр Дворца культуры имени Метростроя в Москве первым поставил незаконченную пьесу М. Горького «Яков Богомоллов», опубликованную уже после смерти писателя, в 1941 году. Родился спектакль острого современного звучания. Как же произошло, что произведение, датированное приблизительно 1910 годом, во многом оказалось близким и созвучным нам, людям 60-х годов?

Инженер-гидротехник Богомоллов осушает землю, мечтает перестроить жизнь, сделать ее разумной и прекрасной. Светлая вера в будущее, ясный ум, абсолютная честность, трезвость суждений — все это приближает героя пьесы к



нашему зрителю и кажется чудачеством невидящему взору его противников.

Современное звучание спектакля родилось из характера Богомолова, его отношения к людям и событиям.

И другой пример — чеховский спектакль. Постановка «Чайки» в небольшом драматическом коллективе медицинского института в Уфе. Ни маленькая сцена, ни скромное оформление не помешали участникам создать спектакль, ясный по мысли, близкий зрителю по своему звучанию. Интересный режиссерский замысел, точное современное прочтение прежде всего образа Нины Заречной сделали постановку оправданной, интересной, закономерной.

Выбирая классическое произведение, руководствоваться одним желанием поставить что-то из пьес Островского, Горького или Чехова нецелесообразно. Режиссер, а вслед за ним и весь коллектив должны отчетливо увидеть в пьесе то, что волнует нас сейчас, найти сценическое решение, вызывающее отклик в сердцах сегодняшнего зрителя. Иначе спектакль окажется лишенным свежей мысли, страстности, и у зрителя невольно возникнет вопрос: «А зачем все это?»

Работа над классикой требует от режиссера и исполнителей не только глубокого изучения драматургии, но и серьезного ознакомления с эпохой, с относящимся к ней иконографическим и литературно-критическим материалом. Время вносит свои поправки в трактовку классических произведений. Одни из них зазвучат более остро, другие — приглушенно. И если самодеятельному коллективу не всегда по силам оригинальное решение классической пьесы, то знакомство с литературно-критическими материалами поможет им найти такую трактовку, которая будет наиболее современной.

Расширение круга пьес в репертуаре самодеятельности можно только приветствовать. Коллектив сельскохозяйственного института в Омске собирается ставить пьесы известного немецкого драматурга Бертольда Брехта — в добрый час! В Новосибирске народный театр клуба имени К. Цеткин играет «Ромео и Джульетту» Шекспира. Уже ряд лет с неизменным успехом идет на сцене народного театра Горьковского автозавода «Егор Булычов» М. Горького. Московские студенты поставили «Живой труп» Л. Толстого.

Любители драматического искусства живо откликаются на все интересное, новое, что появляется в советской и зарубежной драматургии.



Попытка ограничить репертуар (а она иногда имеет место) пьесами, «подходящими для самодеятельности», неизбежно суживает творческие возможности коллективов, ставит непроходимые преграды между самодеятельностью и профессиональным театром. Смелость в искусстве должна сочетаться с верным пониманием реальных творческих возможностей, с упорной, последовательной борьбой за мастерство.

### Одноактная пьеса.

В творческой жизни каждого коллектива значительное место занимает одноактная пьеса, которая определяет репертуар не только кружков с небольшим количеством участников, но ставится и народными театрами. Надо сказать, что многие крупные драматические коллективы не всегда правильно понимают значение работы над одноактной пьесой и далеко не всегда уделяют ей достаточное внимание.

Руководителям культурно-просветительных учреждений на местах не следует мириться с таким положением. Ведь молодые, творчески не окрепшие кружки вряд ли могут справиться с постановкой многоактной пьесы.

Постановка одноактной пьесы, равно как и многоактной, если она действительно интересная, воочию демонстрирует силы и возможности участников. Кроме того, один режиссер не всегда может охватить своим вниманием каждого кружковца. Ему нужны помощники. И это вопрос жизненно важный. Решение его обеспечит подготовку параллельных спектаклей, работу со вторым составом исполнителей, даст больше возможностей для проведения индивидуальных занятий. Конечно, помощниками режиссера становятся наиболее подготовленные и серьезные из числа участников коллектива. Им можно поручать самостоятельную работу над одноактной пьесой.

Маленькая пьеса незаменима для выездов. Отсутствие сложных декораций и костюмов, небольшое число исполнителей делают постановку ее портативной, а художественное и воспитательное значение такого спектакля, конечно при наличии настоящей драматургии и хорошего исполнения, ни сколько не меньше, чем большого многоактного спектакля.

Отказываясь от одноактной пьесы, некоторые коллективы иногда ссылаются на то, что хороших произведений малых форм почти нет. Это ошибочное мнение. Ежегодно выпускаются сборники одноактной драматургии, выходят отдельные издания лучших пьес в библиотечке «Художественная само-



деятельность» издательства «Советская Россия», печатают их также журналы «Художественная самодеятельность», «Культурно-просветительная работа», «Театр», «Молодежная эстрада». Трудно себе представить, чтобы среди этого количества нельзя было выбрать пьесу, заслуживающую внимания.

Правда, одноактной пьесе досталось менее почетное место в литературе, нежели ее близкой родственнице — пьесе многоактной. Толстые литературные журналы не предоставляют ей своих страниц, пресса, как правило, не помещает ни обзоров, ни рецензий на новые одноактные произведения. Однако никто не будет возражать против того, что одноактная пьеса полноправный литературный жанр. Достаточно обратиться к классике. Маленькие трагедии А. С. Пушкина, пьесы Н. В. Гоголя и И. С. Тургенева, водевили А. П. Чехова с успехом шли и идут на сцене в исполнении крупнейших мастеров русского театра. Глубокие характеры, философские обобщения, лиризм, неистощимая комедийность вмещаются в эти пьесы, небольшие по размеру, но глубокие по содержанию.

Советская литература, продолжая классические традиции, создала немало хороших одноактных пьес. Они принадлежат перу В. Гусева, В. Иванова, Б. Ромашова, Л. Сейфуллиной, К. Паустовского, Н. Погодина, А. Арбузова. Есть авторы, творчество которых целиком посвящено одноактной пьесе. Среди них назовем как наиболее известных и популярных А. Ульянинского, И. Эвальд, А. Ольшанского.

Надо сказать, что в последнее время появились новые имена писателей, журналистов, создавших ряд интересных одноактных пьес. Это С. Гансонский, Ю. Грачевский, А. Елагина, А. Полднева, совсем молодой А. Преловский. Ими написаны пьесы «Северо-западнее Берлина», «На главном направлении», «Путеводная звезда», «Факелы», «От десяти до одиннадцати», «Свои ребята», «Пятый угол» и др. Произведения эти отличаются знанием жизни, нестандартным видением людей и событий, литературными достоинствами. Работая над такими произведениями, молодые исполнители приобретают не только сценические навыки, развивают свой талант, но и учатся понимать жизнь.

Есть среди одноактных пьес произведения, лишенные художественных достоинств, проповедующие слезливость и мещанство. Можно было бы не останавливать на них внимание, но, к сожалению, некоторые из них получили широкое распространение. В качестве примера сошлемся на пьесы И. Луков-



ского, напечатанные в сборнике «На страже безопасности» (издательство «Искусство»). Несмотря на запутанную интригу, присущую детективному жанру, все шесть пьес удивительно похожи одна на другую. Враги в них на редкость глупы и примитивны. Советские люди без труда разгадывают их тайны, произнося при этом громкие сентенции, за которыми исчезает человек, его характер.

Чтобы поставить и сыграть эти пьесы, не надо долго думать над образом. От исполнителей здесь требуется лишь приблизительное правдоподобие, умение бойко произносить авторский текст, а это, как известно, рождает бесчисленные штампы, с которыми самодеятельность должна вести непримиримую борьбу.

Нередко приходится слышать просьбу участников самодеятельности: «Дайте пьесу о нефтяниках», «Порекомендуйте произведение о шахтерах», «Напечатайте что-нибудь о рабочих мясо-молочной промышленности». При этом от персонажей требуют лишь черты профессионального сходства, от драматического конфликта — близость конфликтам производственным. Те, кто высказывают такое пожелание, забывают, что главное в искусстве. — это человек. Он живет и действует, проявляет высокие душевные качества не как нефтяник, угольщик, текстильщик, а как определенный характер с присущими ему неповторимыми чертами.

Оценивая пьесу, участники коллективов ищут в ней жизненной правды, но иногда по неопытности не различают настоящую правду в искусстве от внешнего правдоподобия. Надо научить их этому.

Работая над маленькой пьесой, коллектив должен отчетливо представлять ее жанр, чувствовать авторскую манеру и в соответствии с ней искать форму будущего спектакля.

### Репертуарный план

В жизни каждого коллектива ответственным моментом является составление репертуарного плана. Руководителю необходимо иметь его уже к началу сезона, с тем чтобы на первых же встречах совместно с коллективом обсудить и уточнить.

Руководитель, как правило, внимательно следит за новинками советской драматургии, изучает классическое наследие, критическую литературу. Чем шире кругозор режиссера, определеннее идейно-художественные позиции, тем меньше случайного будет в выборе репертуара.



Планирование репертуара сразу на год обеспечивает нормальную, бесперебойную работу коллектива. При составлении плана, помимо того, о чем говорилось выше, нельзя не считаться с рядом других факторов. Так, например, желательно учитывать равномерную загрузку всех участников кружка, возможность работы с двумя составами, параллельную подготовку спектаклей. При этом приходится думать и о предстоящих выездах, предусмотреть в плане работу над одноактной пьесой.

Каждый руководитель народного театра и самодеятельного коллектива не только режиссер-постановщик, но и воспитатель; при этом трудно определить, какая сторона важнее. Естественно, что при планировании неизбежно встают вопросы творческого роста и воспитания коллектива.

Можно составлять примерный репертуарный план на два-три года вперед, в процессе работы он будет видоизменяться, пополняться, кое-что в нем по тем или иным причинам отпадет, но такой план полезен, поскольку он дает направление, ставит перед коллективом определенные творческие задачи и нацеливает на их выполнение.

Знакомство с репертуарными планами народных театров (к сожалению, репертуар многих самодеятельных коллективов нигде не обобщается) показывает, что во многих случаях имеют место именно такие перспективные планы. Насколько учтены в них все вопросы, связанные с внутренней жизнью коллективов, с их ростом, с усиленной и планомерной загрузкой исполнителей, судить трудно. Но при анализе их можно увидеть творческое лицо коллектива, идейную и воспитательную ценность выбранных пьес, соотношение советской и классической драматургии в репертуарной линии.

Так, например, народный театр Горьковского автозавода, в репертуаре которого имеются спектакли «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Годы странствий» А. Арбузова, «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова, «Егор Булычов» М. Горького, «Трактирщица» Гольдони, планирует постановку пьес «Глеб Космачов» М. Шатрова, «Варвары» М. Горького, «Юстина» Х. Вуолийоки. Коллектив работает над советской пьесой (она является ведущей в репертуаре), ставит классический репертуар, а также современную зарубежную драматургию. Ощущается последовательный интерес коллектива к горьковской драматургии.

Другой пример интересного, серьезного подбора репертуара в народном театре клуба завода Гаро в Бежецке (Калинин-



ская область). Здесь с успехом идут «Иркутская история» А. Арбузова, «Именем революции» М. Шатрова, «Последняя остановка» Э. М. Ремарка, «Веселка» М. Зарудного, в перспективном плане коллектива — пьесы «Мы из Карабановки» М. Сапожниковой (одноактная), «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Взрыв» И. Дворецкого. Произведения, рассказывающие о нашем современнике, сочетаются в этом репертуаре с героическими эпопеями из истории нашего государства. В целом репертуар дает представление о четких идейно-художественных позициях коллектива.

И в том и в другом случае можно усмотреть отдельные недостатки планирования: отсутствие одноактной пьесы в репертуаре народного театра ГАЗ и произведений русской классики в репертуаре театра клуба ГАРО. Но важно то, что коллективы имеют четкую репертуарную линию, определяющую и направляющую их творческую работу.

Интересен также репертуар народного театра Омского сельскохозяйственного института: «В добрый час» В. Розова, «Обыкновенное чудо» М. Шварца, «Город на заре» А. Арбузова, «Дамоклов меч» Н. Хикмета, «Он пришел» Пристли. Коллектив планирует поставить «Проводы белых ночей» В. Пановой, «Рассказ одной девушки» А. Тверского, «Мать» К. Чапека. Из приведенного перечня пьес видно, что коллектив театра тяготеет к молодежной тематике.

Наряду с этим есть, к сожалению, коллективы, репертуар которых случаен, состоит из пьес слабых в идейно-художественном отношении.

Составление репертуарного плана — трудный и ответственный раздел работы самодеятельного коллектива. Репертуарная линия определяет дальнейший путь развития театра, его творческое лицо. Здесь нецелесообразно давать общие советы, устанавливать закономерности, так как в каждом коллективе свои условия, требования и вкусы, которые определяют выбор пьесы. Нельзя забывать лишь одно: репертуар самодеятельного коллектива немыслим без тесной связи с жизнью, без пьес, которые отражали бы проблемы, волнующие сейчас, сегодня.

Участники самодеятельности тратят на репетиционную работу свой досуг, свое драгоценное время. Оно должно быть отдано таким произведениям, которые не только помогут овладеть мастерством, но и научат жить, работать, мыслить.

Нельзя забывать, что от качества репертуара зависят успехи самодеятельности!





А. ГОНЧАРОВ

## ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПЛАН

### «Предчувствие» замысла

**Р**абота режиссера над постановочным планом будущего спектакля начинается с первого прочтения пьесы.

В этой работе режиссеру понадобится весь его жизненный опыт. Здесь же проявится его дар воспринимать явления действительно образно.

Чтение пьесы режиссером имеет свои особенности. Он воспринимает прочитанное как воображаемый спектакль, мысленно перенося драматургические образы на сцену.

Иногда пьеса сразу же захватывает воображение. Иногда не все в ней нравится, будоражит режиссерское образное мышление. В этом случае нужно тщательно разобраться в своих впечатлениях.

Что же понравилось в пьесе? Конфликт? Характеры? Яркий язык? Актуальная современная проблематика?

Пьесу надо читать доброжелательно, не придираясь к ее недостаткам. Самое важное поначалу для режиссера — общее эмоциональное впечатление от прочитанного. Проверять это впечатление следует потом (и не раз!), но ничто впоследствии не сможет компенсировать непосредственности восприятия драматургического произведения, если она была нарушена с самого начала. А непосредственность восприятия необычайно ценна для каждого художника.

Для режиссера она открывает простор для «растормаживания» его гражданского чувства, творческого воображения, эмоциональной памяти. Если его по-настоящему взволновала идея и образное воплощение ее драматургическими средства-



ми, то невольно возникнут соответствующие пьесе собственные воспоминания, решения каких-то сцен, мысли о характерах героев, а иногда и сразу общий образ будущего спектакля. Все это можно назвать как бы «предчувствием» постановки, или первыми режиссерскими видениями.

Они очень важны. Пусть потом они изменятся или даже частично будут отвергнуты, их ценность в том, что они согреют первыми, наиболее непосредственными впечатлениями от пьесы.

Что же может войти в первые режиссерские видения? Здесь многое зависит от индивидуальности режиссера и от пьесы, которую он прочитал. Самое, пожалуй, ценное — это жизненные ассоциации, образно воспринятые в свое время эпизоды, характеры, которые будут как бы перекликаться с ситуациями пьесы.

Могут возникнуть в первых видениях впечатления от произведений смежных искусств — литературы, музыки, живописи, скульптуры, графики, соответствующие образам пьесы.

Они как бы прослаивают наметки постановочных решений, иногда помогают решить то одну, то другую сцену. Иногда уже при первом чтении возникает образ всего спектакля.

Так, например, произошло при первом чтении комедии К. Финна «Начало жизни», поставленной в одном из московских театров. В режиссерском воображении сразу возникла следующая картина.

Уже год герои комедии — комсомольцы прожили на целине. Позади — многие серьезные испытания. Год прожит не даром. В труде обретены дружба и большая любовь. В свете этого главного побежденные трудности уже не кажутся значительными, к ним относятся иначе, чем в те дни, когда они возникали. О них, как это свойственно молодежи, рассказывают с юмором, с иронией. Воспоминания героев окрашены их нынешним личным отношением к происшедшему. Напрашивается аналогия с заразительными песнями юности, любимыми молодежью: в них поэтически осмысливается пройденное, и в итоге звучит мотив бодрый, жизнерадостный, мажорный.

Это режиссерское видение предопределило форму спектакля. Каждая картина пьесы превратилась как бы в веселую, поэтическую, немного озорную новеллу, рассказываемую тем или иным действующим лицом.



Зачастую «предчувствие спектакля» открывает перед режиссером будущую общую тональность постановки, ощущение ее атмосферы. У многих режиссеров появляется даже зрительное видение спектакля, которое потом ложится в основу его декоративного оформления.

Но иногда при первом чтении возникают сугубо театральные ассоциации: воспоминания о виденных спектаклях и постановочных приемах, которые можно было бы использовать в сценическом решении данной пьесы. Следует помнить, что повторение чужих приемов при работе над другой пьесой ведет к ремесленничеству.

Первоначальные режиссерские видения необходимо запомнить и даже записать, поскольку на каком-то этапе репетиции режиссеру может показаться, что свежесть впечатлений утеряна. Тогда-то и полезно вернуться к записям. Что-то в них будет отброшено как поверхностное, случайное, а что-то вновь подтолкнет режиссерскую фантазию, всколыхнет воображение и поможет сопоставить ход репетиций с образным содержанием драматургического произведения.

### Задачи режиссерского плана

Значение постановочного, режиссерского плана для работы над спектаклем чрезвычайно велико. Ведь постановочный план формирует замысел, помогает режиссеру организовать творчество всех участников, обеспечить идейную целеустремленность и художественную целостность спектакля.

Неверно предположение, что постановочный план появится сам собой, в процессе репетиций, что стоит лишь провести совместно с актерами действенный анализ пьесы, вскрыть ход ее событий, помочь актерам ощутить себя в предлагаемых обстоятельствах, как постепенно возникнет образ спектакля. Практика показывает, что этого, как правило, не происходит. Даже самую хорошую методику работы с актерами нельзя превращать в самоцель, невозможно одними и теми же приемами ставить разные пьесы разных авторов без учета стиля, жанра, специфики содержания и художественной формы каждого данного драматургического произведения. В искусстве нет и не может быть «универсальных отмычек», каждый раз необходимы новые оригинальные решения.

Постановочный план как раз и намечает такие решения, но не закрепляет их окончательно. В ходе репетиций многое



еще предстоит выверить и уточнить. Немало интересного, свежего вносят в постановку актеры. Те режиссеры, которые в постановочном плане полностью предусматривают будущий спектакль, а на репетициях следят лишь за тем, чтобы заранее зафиксированный замысел неуклонно выполнялся, совершают большую ошибку. Какими бы верными ни были их подсказы, они могут оказаться чуждыми актерским индивидуальностям. Подавление творческой инициативы самих участников спектакля неизбежно ее обедняет.

Постановочный план ни в коем случае не следует рассматривать догматически.

Самая важная задача при его составлении (это процесс творческий!) — определение сверхзадачи, сквозного действия, зерна пьесы и спектакля.

В процессе формирования режиссерского замысла уточняются и сверхзадача, и сквозное действие, и зерно. Но спешить с их окончательным определением во избежание ошибки не рекомендуется. Лучше всего это сделать, тщательно проверив свои первоначальные видения действенным анализом.

Учение о сверхзадаче, сквозном действии и зерне — основа основ классического наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, это главное, что пронизывает весь творческий процесс подготовки спектакля, в том числе и работу над постановочным планом.

«... Подобно тому, как из зерна вырастает растение, — писал К. С. Станиславский, — так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение.

Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит в основу пьесы и из этого зерна выращивает свое литературное произведение.

Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадачей произведения писателя»<sup>1</sup>.

Сверхзадача писателя должна найти отклик в душе каждого актера и глубоко взволновать его. Она одновременно становится для него: 1) эмоциональной сверхзадачей, возбуждающей всю нашу природу, 2) волевой сверхзадачей,

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стр. 508.



притягивающей к себе все наше душевное и физическое существо, 3) сверхзадачей, увлекающей творческое воображение.

Само собой разумеется, что прежде всего сверхзадача писателя становится близкой, своей для режиссера, и он в свою очередь «заражает» ею актеров. Каждый из них понимает и чувствует сверхзадачу несколько по-разному, в зависимости от своей индивидуальности, темперамента, жизненного опыта.

«Артист, — писал К. С. Станиславский, — должен сам находить и любить сверхзадачу. Если же она указана ему другими, необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства и лица. Другими словами — надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит — найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе».

На практике нередко бывает, что сверхзадача писателя ускользает от актеров, понимается ими умозрительно, воспринимается поверхностно. Задача режиссера — увлечь ею всех участников спектакля с первых же репетиций. Поэтому уже в режиссерском плане сверхзадача должна быть сформулирована верно. Излагая главную цель спектакля, постановщик должен захватить воображение слушателей, увлечь их гражданской позицией драматурга, собственными видениями; наметками постановочных решений.

Стремление участников воплотить сверхзадачу на сцене и явится сквозным действием спектакля.

«Не будь сквозного действия, — писал Станиславский, — все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить».

Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче.

Очень существенно для успеха будущего спектакля «найти» его зерно, то есть как бы его «эмоциональный заряд», действенную пружину всего происходящего на сцене.

Выдающийся советский режиссер А. Д. Попов так определил взаимосвязь зерна, сверхзадачи и сквозного действия:



«Зерно — это темперамент спектакля, сверхзадача — это цель, на которую он направлен, а сквозное действие — это путь, по которому идет актер к своей цели».

Напомним еще раз, что все это определяется режиссером не сразу. От правильного разрешения зерна, сверхзадачи и сквозного действия в конечном счете зависит в спектакле все. Поэтому нужно многократно их проверить, прежде чем убедиться в точности найденных определений. Поначалу достаточно ощущать их в пьесе, понимать. Но это понимание, приблизительное на первых порах, уже многое предопределяет в работе над постановочным планом.

Основное назначение режиссера — организация действия в спектакле. Ведь именно сценическое действие — главное выразительное средство режиссуры.

В постановочном плане необходимо поэтому определить «действенный каркас» спектакля, перевести литературное произведение — пьесу на язык сценического действия. При этом крайне важно выделить самые существенные, узловые события и поступки действующих лиц. Понятно, что эту задачу каждый режиссер может решить лишь в соответствии со своим собственным пониманием цели и образного значения драматургического замысла.

Один из мастеров советской режиссуры А. М. Лобанов неоднократно высказывал мысль, что пьеса — это стенограмма, которую надо расшифровать, и действительно режиссер ведет «расшифровку» пьесы, выявляя скрытое в ней действие.

В работе над постановочным планом, конечно, нельзя придерживаться каких-то раз и навсегда установленных правил. Здесь многое зависит от режиссерской индивидуальности, от пьесы. Условно можно разделить эту работу на две части: аналитически-творческую и синтетически-творческую. Практически они неразрывно взаимосвязаны.

### Действенный анализ, первое и главное события

Действенный анализ пьесы — процесс творческий. В восприятии и определении событий произведения непременно должно участвовать художественное воображение. Если у режиссера к началу действенного анализа уже возникли образные видения, они обогатят аналитические поиски.

«Рассудочный анализ, — писал К. С. Станиславский, — очень важен в нашей работе, но, взятый в отдельности, сам по



себе и для себя, вне основных целей познания, он вреден для творчества, так как нередко сковывает непосредственный порыв творческого чувства и заслоняет подсознание, столь ценное при творчестве. Рассудок, подобно разведчику, исследует все плоскости, все направления, все составные части пьесы и роли; он, подобно авангарду, подготавливает новые пути для дальнейших поисков чувства. По заготовленным рассудком путям направляется творческое чувство, а когда оно окончит свои поиски, рассудок снова выступает, но уже в новой роли и, подобно арьергарду, замыкает победоносное шествие творческого чувства и закрепляет его завоевания. При анализе надо давать полный простор творческому чувству, и только в том случае, когда оно само собой ничем не взволнуется, следует пускать на разведку рассудок. Только чувство способно проникать во все тайники роли и души артиста, где нужно искать, исследовать и угадывать то, что скрыто глубоко в душах людей.

Анализ — средство познания, а в нашем искусстве познавать — значит чувствовать»<sup>1</sup>.

Событие в пьесе — это побудитель активного действия.

Различных событий в пьесе может быть много. Для постановочного плана нужно определить главные среди них для того, чтобы, по выражению А. Д. Попова, «не запутаться в мелочах», а это весьма серьезная опасность, подстерегающая режиссера. Если мы условимся, что событие меняет направление действия, ставит героев в новые предлагаемые обстоятельства, то тем самым наше внимание будет сосредоточено действительно на самых значительных фактах произведения. Узловые события — это как бы опора действенного каркаса будущего спектакля. Но было бы недостаточно выявить их лишь поверхностно, не вдуматься во внутренний смысл каждого из них.

По этому поводу Станиславский указывал:

«Секрет приема оценки фактов и событий состоит в том, что эта оценка заставляет людей сталкиваться, заставляет их действовать, бороться, побеждать или покоряться, вскрывает их желания, цели, взаимоотношения, т. е. выясняет обстоятельства внутренней жизни пьесы, которые мы ищем. В самом деле, что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность,

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стр. 555.



степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события и найти в глубине под ними другие, глубоко скрытые события, часто вызывающие и самые внешние факты. Это значит проследить развитие душевного события и почувствовать степень и характер его воздействия, проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечения, сплетения, расхождения. Словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей. Оценить факты — значит найти ключ для разгадки многих тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы».

Особое значение имеет определение первого события пьесы.

Важность первого события не исчерпывается только тем, что оно, как правило, является завязкой пьесы. Ведь герои ее к моменту открытия занавеса прошли тот или иной жизненный путь, накопили какие-то взаимоотношения, которые и легли в основу будущего драматургического конфликта.

Задача режиссера — представить себе все происходящее в пьесе, как совершенно реальные жизненные явления. Чтобы решить эту задачу, ему необходимо знать, как жили действующие лица до начала пьесы. Ответить на этот вопрос помогает глубокое исследование первого события.

Нередко бывает так. Открылся занавес. Персонажи совершают на сцене поступки, вызванные событием, которое зрители так и не увидят на сцене, потому что оно произошло до начала непосредственного сценического действия.

Какое, например, первое событие «Горя от ума» А. С. Грибоедова? Свидание Софьи и Молчалина. Драматург не показал его зрителям, но именно это свидание дает действенный «толчок» происходящему на сцене, побуждает героев совершать те или иные поступки. А как происходило свидание? Если режиссер не знает этого, он не сможет начать репетиции. Ведь первое событие, его ход, его атмосфера решают поведение на сцене Молчалина, Софьи, даже Лизы и Фамусова.

Участник репетиций по возобновлению «Горя от ума» в Московском Художественном театре имени Горького режиссер Н. М. Горчаков сохранил для нас записи высказываний по этому поводу Станиславского.

Вот что говорил Константин Сергеевич участникам репетиции, раскрывая перед ними смысл и значение первого события: «Это не так просто — просидеть всю ночь вдвоем в ком-



нате двум молодым людям... Но неужели вы думаете, Молчалин может шесть часов простоять или просидеть около Софьи? Да он весь одеревенеет, у него сведет ноги. То же относится и к Софье. Значит, они уже научились разыгрывать друг перед другом целые любовные пантомимы. Этого требует физика — жизнь их тела. Не думайте, что я намекаю на нечто вроде любовной игры. Конечно, нет.

О чем же я говорю?

О целой симфонии действий и того и другого в течение этих утомительно-страшных часов для Молчалина. Вот пробило одиннадцать вечера в доме, и он «на цыпочках», с огромными предосторожностями побрел из своей конуры в апартаменты Софьи. И хотя он умеет гениально беззвучно ходить, умеет, как кот, бесшумно красться по комнатам, знает каждый ковер под ногами, каждый предмет на длинном пути, он весь обливается потом, пока не достигнет преддверья — комнаты, где ждет Лиза со свечой.

Он пришел в эту комнату. Рядом спальня Софьи. На секунду присел, вытер лоб, вздохнул. Посмотрел грустно на Лизу. Вот бы заснуть здесь, сейчас, как, наверное, задремлет эта девчонка, находясь «на стреме». Ведь он уже пять ночей не спит! Ей-то хорошо! — бросает он тоскливый взгляд на дверь Софьи. Она, расставшись с ним в шесть утра, уляжется спать до двенадцати, а он иди в семь-восемь к Фамусову. Фамусов — старик, ему не спится, рано встает!..

Но к чему все эти мысли?.. Молчалин встает, поправляет платье, приглаживает волосы, шепчет Лизе: «Пораньше, пораньше постучи к нам, да не засни, смотри!» — и, приняв томную позу, еле-еле стучит, царапается в дверь Софьи. Вот и она на пороге. Длинная пауза. Взгляды, устремленные друг на друга. Его взгляд говорит: «Наконец-то вижу тебя, единственную, прекрасную, царицу моей души!»

Она отвечает глазами: «Пришел, преодолел тысячу смертельных опасностей, но пришел!»

Одна эта сцена длится две-три минуты. Он посылает ей свои мысли, она отвечает ему. Без единого слова. Но актерам надо иметь, собрать, накопить эти мысли. Иначе пауза будет пустой, бездейственной.

Посылать друг другу глазами мысли — это огромной силы действие!

Но вот Софья отступила в глубь комнаты. Молчалин змеей скользнул за ней, притворив мгновенно за собой дверь. Лиза покачала головой — и не надоест же им! Стала устраи-



ваться в кресле. Не для того, чтобы спать, боже упаси, а также помечтать... о буфетчике Петруше.

А в комнате рядом Софья стоит у окна. Сквозь кисею занавесок на нее падает свет луны. «Он» у двери: Молчалин шага не смеет ступить. Эта пауза тоже продолжается минуты две-три. Софья обернулась: как он хорош в своей робости! Молчалин понял ее мысль, потупил глаза, склонил голову. Опять пауза на пять минут. Софья отделилась от окна, налюбовавшись всласть своим героем. Подошла к фортепьяно, села за клавиши, еле слышно провела по ним пальцами. Молчалин весь встрепенулся и, как робкая лань, устремился, в свою очередь, к окну, к луне! Этих божественных звуков ему не вынести! Он стоит у той же кисеи, где она стояла минуту назад. Он готов осыпать поцелуями эту занавеску, но и этого... не смеет! Софья все это видит и понимает по его еле-еле вздрагивающим плечам. Ах, как он «чувствителен»! Как он ее любит! На эту интермедию уходит не меньше десяти минут.

Софья начинает играть знакомый им обоим (осточертевший до тошноты Молчалину), любимый «их» мотив, какой-нибудь адски сентиментальный романс. Молчалин знает: это призыв, условный сигнал о том, что он может подойти к фортепьяно. Подходит медленно, «не сводя глаз», как прожженный гипнотизер. На лице отчаяние, роковая страсть. Когда он уже около нее, она не выдерживает этой сладчайшей пытки. Обрывается музыка. Софья закрывает лицо руками. Она слышит, как он опускается на стул рядом, как глубоко дышит...

...Так сидят они минут десять. Молчалин потихоньку (благо Софья к нему спиной) немножко отдыхает, то есть его лицо становится естественным, сонным, тело несколько распускается. Но вот он замечает, что рука Софьи медленно ползет по направлению к нему, ложится вдоль клавиш. Это опять хорошо известный ему знак. Он быстро, учащенно, по возможности беззвучно, дышит несколько секунд, затем двумя пальцами подносит ее руку к тому месту, где, по его мнению, находится его сердце.

О, как оно бьется! — чувствует Софья.

Еще бы! Недаром Молчалин учился быстро дышать, задерживая дыхание...»

Как мы видим, Станиславский образно рассказал о множестве подробностей этого ночного свидания, причем рассказывал так, как если бы сам был очевидцем всего происходившего.



Это и есть художественный анализ первого события пьесы. могучая фантазия Станиславского повела исполнителей за собой, помогла им понять многое в поведении персонажей и, следовательно, в их характерах.

Иногда событие, происшедшее до начала пьесы, становится определяющим для развития всего ее конфликта, и характеры действующих лиц наиболее полно выявляются в том, как они относятся к этому событию. Например, «Последние» А. М. Горького. Выстрел в Коломийцева — первое событие. На протяжении всей пьесы оно продолжает вызывать активнейшие поступки персонажей.

Но бывает, что первое событие происходит непосредственно на сцене, после открытия занавеса. В «Иркутской истории» А. Арбузова это — знакомство Сергея и Вали. Если мы попытаемся проанализировать, как происходит знакомство, то для объяснения происходящего придется привлечь и другие обстоятельства пьесы: отношения Вали и Виктора, прежние посещения Сергеем магазина, где Валя работает кассиршей, дружбу Сергея и Виктора. Однако и это не станет понятным до конца, если мы не попытаемся создать для себя биографии всех троих, нафантазировать обстоятельства, которые привели их к первому событию пьесы.

Первое событие спектакля может быть определено не только самой пьесой, но и режиссерским решением. Первое событие уже упоминавшейся комедии «Начало жизни» К. Финна как будто решение Сергея ехать на Братскую ГЭС. Но уже вскоре после начала работы режиссера над пьесой, он нашел образное решение спектакля, которое и подсказало сценическую форму. Поэтому уже в процессе репетиций стало необходимо определить в качестве первого события спектакля начало рассказов его героев.

Режиссер записал в постановочном плане примерно такое решение.

На сцене — небольшая поляна, где обычно в свободное время собирается молодежь. Здесь коротают вечера, жгут костры, шутят, веселятся, поют и танцуют. Сюда-то и пришли наши герои поделиться с товарищами, сидящими в зрительном зале, своими впечатлениями о годе, проведенном на целине. Действующие лица сами представляют себя зрителям.

Первая задача — увлечь слушателей своим повествованием и представить первого рассказчика — Татьяну. Когда Таня берет слово, остальные рассаживаются вокруг костра или немного поодаль, и их реплики служат ей как бы акком-



панементом. Некоторые герои включаются в действие, а те, кто в данный момент свободен, могут подготавливать декорацию следующей картины, вести музыкальное сопровождение и т. д.

Но вводить в спектакль первое событие от театра следует, конечно, в исключительных случаях и только тогда, когда режиссер уверен, что оно поможет восприятию драматургического замысла.

Неоценимое значение для сценического воплощения пьесы имеет определение центрального ее события — главного звена в развитии действия.

Иногда центральное событие совершенно очевидно уже после первого прочтения пьесы. Кто станет сомневаться, например, что в чеховском «Дяде Ване» центральное событие — выстрел Войницкого в Серебрякова. Задача режиссера — построить действие так, чтобы как можно более выразительно раскрыть значение этого события.

А. М. Лобанов, работая над спектаклем «Дядя Ваня», «подводил» к выстрелу Войницкого все основные действенные линии пьесы, стремился к тому, чтобы выстрел воспринимался, как разрядка той удушающей атмосферы, которую создали эгоизм, самовлюбленность, душевная ограниченность Серебрякова. Серебряков в трактовке режиссера предстал не комической фигурой, а человеком сильным и по-своему неглупым, и поэтому он вызывал не смех, а отвращение. Пусть он стремится быть изящным, молодым, пусть активен во всех своих намерениях и поступках, но намерения и поступки его отравляют жизнь окружающим. Отсюда драматический конфликт пьесы и спектакля. Чем больше укрупнять, усиливать этот конфликт, тем выразительнее будет сценическое действие.

Бывает и так, что основное событие пьесы не бросается в глаза сразу, его нужно найти. Определение основного события зачастую решает идейное звучание будущей постановки.

Не сразу очевидно центральное событие трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Если думать только об ее фабуле, то вначале может показаться следующее: задержка гонца с известием, что Джульетта в действительности не умерла, а заснула под воздействием снадобья Лоренцо, и есть центральное событие. Это и в самом деле важное событие: не будь задержки гонца, герои трагедии, вероятно, остались бы живы. Но задержка гонца — по художественному своему значению случайность — и является драматургической необ-



ходимостью. С точки зрения идейно-значимого раскрытия содержания пьесы, побудитель действия, основное событие — смерть Тибальда. На нем сконцентрировались взаимоотношения героев трагедии, ее конфликт.

Непримиримое противоречие между любовью Ромео и Джульетты и окружающими их предрассудками, кровавыми распрями, жестокостью, тупостью неуклонно ведет к трагическому исходу, и решающим событием на этом пути становится смерть Тибальда. Она — причина изгнания Ромео и его разлуки с Джульеттой. Она — причина вспыхнувшей вновь ожесточенной кровной вражды, она — предельно обостряет драматургический конфликт.

В пьесе К. Тренева «Любовь Яровая» центральное событие — арест жегловцев. Именно оно раскрывает героине пьесы истинную сущность поступков ее мужа поручика Ярового, активизирует действующие и контрдействующие силы.

Не так просто на первый взгляд определить центральное событие «Иркутской истории». Чтобы сделать это безошибочно, надо тщательно продумать все содержание произведения, понять, хотя бы на первых порах приблизительно, его сверхзадачу. Тогда окажется несомненным, что центральное событие здесь — решение бригады после гибели Сергея выдавать его заработную плату Вале. Ведь содержание пьесы отнюдь не сводится к тому, что ошибки Вали всецело искупаются ее замужеством и материнством. Пафос пьесы в утверждении гармонического развития человеческой личности, воспитании человека в творческом труде, дружбе и любви.

То, что бригада взяла на себя заботу о Вале, как бы приняла от Сергея эстафету ответственности за Валину судьбу, — событие, концентрирующее развитие действия в пьесе.

Помимо первого и основного события, необходимо определить узловые события пьесы в их логической последовательности. Вскрытие действия в пьесе и является первым важнейшим шагом для перевода ее с литературного языка на сценический.

### Узловые события и поступки героев

Современная театральная методология объединяет внутренние и внешние действия в едином понятии — «поступки». Режиссер, работая над постановочным замыслом, понятно,



должен продумать поступки действующих лиц заранее, построить действенный каркас — основу будущего спектакля. Само собой разумеется, что во время репетиций эти поступки предстоит как бы заново находить совместно с актерами.

Целесообразно, если режиссер, приступая к работе над спектаклем, постарается возможно точнее пересказать для себя содержание пьесы, причем этот «пересказ» лучше всего построить из выявления событий пьесы и поступков персонажей.

Крупный советский режиссер народный артист СССР М. Н. Кедров советует, например, представить себе происходящее в пьесе в виде «цепочки» поступков.

Вот как можно, например, пересказать первую картину комедии «Начало жизни».

На сцене — Таня, Сергей и Сабит. Девушка ждет Александра Грачева, он, как ей кажется, непременно должен явиться сюда. А Сергей в последнее время явно заскучал и работать начал спуская рукава. Сейчас он думает о своих планах отъезда на Братскую ГЭС. Сабит подтрунивает над другом, а тот нехотя «отстреливается», больше по привычке, да еще потому, что не хочет уступить в поединке остроумия.

С приходом Александра Грачева, секретаря комсомольской организации совхоза, назревает главное событие картины — разрыв между Сергеем и Александром.

Грачев идет на разрыв сознательно, он понимает, что настала пора предпринять по отношению к Сергею самые энергичные меры. Выйдя на сцену, он здоровается за руку, со всеми, кроме общепризнанного «героя», завоевателя целины Сергея Столярова, хотя и посматривает на него время от времени, не упуская из виду. (Тут в пересказ пьесы вклиниваются режиссерские видения будущего спектакля. У автора не сказано, как и с кем здоровается Грачев. Режиссер вводит новые поступки для того, чтобы выразительнее раскрыть содержание главного события картины.)

Грачев вступает в спор с Сергеем. В «поединке» с Александром Сергей держит себя вызывающе, он уверен в своей незаменимости, своей исключительности. Грачев иронизирует над своим другом, отвечает ему на первый взгляд незлобиво, с юмором, но тем сильнее его удары, тем беспощаднее критика. Накал постепенно нарастает. Достается от секретаря и Сабиту за то, что тот потакает Сергею.

Разгорающийся конфликт вот-вот перерастет в драку. Но комсомольцы не допустят ее.



(У автора ничего не сказано о драке. Режиссер в постановочном плане, вводя ее, делает попытку обострить конфликт.)

После ухода Александра Сергей пытается реабилитировать себя во мнении окружающих, не упускает случая представить Грачева в смешном виде. Грачев возвращается и предлагает Столярову уехать. Но не так-то просто испугать Сергея. Он сам подумывает об отъезде и принимает намеки секретаря с вызовом и усмешкой. По мизансцене, вероятно, расположатся друг против друга две группы: Сергей и Сабит — в одной, Александр и остальные комсомольцы — в другой.

Это предварительные наброски узловых мизансцен, которые в дальнейшем будут уточнены. В постановочном плане они вполне уместны.

Объяснение Александра Грачева и Татьяны Баксаковой — новое событие.

Их отношения напоминают постоянный поединок. Оставаясь с Александром наедине, Таня «восхищается» другими парнями, преувеличенно кокетничает... Александр упрекает девушку в легкомыслии.

Вот посидели они у палатки, потом прошлись, вышли на авансцену, и закрылся за ними занавес. Все это должно выглядеть, как «проводы до околицы». (Снова в режиссерском плане наброски мизансцены.)

А разговор между влюбленными похож на бой. Наконец Александр не выдерживает, присущее чувство юмора изменяет ему, и он, рассерженный, покидает поле битвы. Таня, понимая, что «переборщила», устремляется за ним...

Теперь уместно переменить место действия, показать его в другом ракурсе. Костер, кусты, деревья. (Замечание для работы с художником.)

Сергей и Сабит расположились у костра. Сергей убеждает Сабита в своей правоте, рисует блистательную перспективу, которая откроется перед ними благодаря поездке на Братскую ГЭС. Сабит отказывается дезертировать из совхоза. Между друзьями происходит размолвка. Сабит старается ликвидировать конфликт.

Приезд Кати — второе основное событие картины.

Катя подходит к костру из глубины сцены. На ней — нарядное городское платье, модельные туфельки. Ее маленькая фигурка и одежда резко контрастируют с окружающей обстановкой. Катя настроена доброжелательно. Она хочет поговорить с Сергеем и Сабитом, ей нужно, как можно скорее выяснить местонахождение Виктора Савельева.



Рассорившиеся друзья Сергей и Сабит встречаются девушку неприветливо, однако Катя уходить не собирается. Она хочет поговорить и начинает разговор. Сабит берет на себя обязанности галантного кавалера. Сергей дерзит, издевается над девушкой, как говорится, «отшивает» непрошеную гостью. Когда же Катя сообщает, что приехала к Виктору Савельеву, Столярова прямо-таки «переворачивает» от неожиданности! Сабит «ведет расследование» по поводу неуместного приезда савельевской невесты.

Появляется Александр, его провожает Таня. Грачев поглощен личными переживаниями. Видимо, поэтому он, не улавливая создавшуюся «особую ситуацию», ругает Виктора. Катя защищает любимого. Грачев утешает Катю, советует ей уехать. Это предложение с подозрительной активностью поддерживает Сергей. Он раздраженно доказывает девушке необходимость ее немедленного отъезда. Но решение Кати непоколебимо.

В этой сцене особое значение для характеристики взаимоотношений Сергея и Кати имеет полное равнодушие Сергея к непрошеной гостье, а затем стремление избавиться от нее. Резко осуждая Виктора Савельева, Сергей усиливает напряженность действия. (Это замечание уже относится к режиссерскому решению картины.)

Грачев, Таня и Сабит, напротив, пытаются помочь Кате.

Следующее событие можно определить как признание. Конфликт между Грачевым и Столяровым продолжает развиваться. Сергей, как бы бросая Александру вызов, признает, что Катя приехала потому, что ее вызвал сюда он, Сергей, написавший ей письмо от имени Виктора. Теперь он вынужден остаться в совхозе, принять на себя ответственность за судьбу хрупкой москвички. Принимая это решение, Сергей иронизирует над собственной слабостью и клянет себя за сентиментальность, нелепую доброту...

Приблизительно так следует рассматривать и дальнейшие события пьесы, поступки ее действующих лиц.

Нужно учесть, что выявить скрытое в пьесе действие не так просто, как это может показаться на первый взгляд. Не случайно мы говорим, что это процесс творческий. Нужно подумать об оценке действующим лицом того или иного события, о возникающей в связи с этим задаче актера и, наконец, о самом поступке. Ни в коем случае не следует воспринимать



действия персонажей как иллюстрацию к их репликам. В жизни очень часто бывает наоборот: поступок противоречит произносимым словам.

Вспомним сцену у реки в «Иркутской истории». Вначале разворачивается диалог между Вале́й и Ларисой, потом приходит Виктор. По тексту Виктор приветствует Ларису, на самом же деле ему хочется ее услать, чтобы остаться с Вале́й наедине. Режиссер вправе предложить исполнителю роли Виктора сделать за спиной Вале́и соответствующие знаки Ларисе, дескать, уходи поскорее. После ухода Ларисы вопрос Виктора: почему она ушла? — прозвучит особенно выразительно. И тем более выразительным покажется зрителям отказ Вале́и встретиться с Виктором вечером.

Верно определить поступок — значит обнажить глубинное действие персонажа и тем самым раскрыть «жизнь человеческого духа». Вот, скажем, первое событие «Иркутской истории» — знакомство. Виктор «представляет» девушкам Сергея, а Вале́я утверждает, что уже знакома с ним, так как он часто навещает лавку, где она работает кассиршей. Что здесь делает Вале́я? Она уличает Сергея и хвастается перед Виктором своим успехом. Такое понимание поступка помогает установить взаимоотношения героев, приоткрывает важные черты их характеров.

Современная методология справедливо утверждает, что характеры персонажей следует определять после действительного анализа пьесы, но сам анализ уже совершается как бы в «предчувствии» понимания этих характеров.

Еще один пример — «Женитьба Белугина» А. Островского и Соловьева. Белугин застаёт свою жену Елену с Агишиным в интимной мизансцене. В первую минуту он убегает. Потом возвращается. Зачем? Что он делает по возвращении? Текст здесь следующий:

*«А н д р е й (не замечая Елены). Мне почудилось, мне почудилось! (Хватает себя за голову.) Нет, я видел здесь, здесь... Господи! Или в самом деле почудилось, что ли!*

Стоит в задумчивости. Елена подходит к нему сзади».

По первому впечатлению можно определить поступок Андрея Белугина так: герой ищет доказательств измены жены. Но если Белугин не подозрителен, а, наоборот, доверчив? Тогда определение его поступка будет прямо противоположным: он ищет виденному опровержения, убеждает себя



в отсутствии измены и с этой целью осматривает комнату, где только что находился Агишин. Такое определение поступка глубже и, конечно, вернее.

### Образные решения

Выяснение поступков персонажей дает возможность понять, за что, как и с кем они борются. Разобравшись в поступках героев, режиссер может организовать борьбу действующих и контрдействующих сил в спектакле. Такова важнейшая задача режиссера в аналитически-творческой части постановочного плана. Но эта работа предшествует тому, что является главным и постановочным плане, — образному видению спектакля в целом и его основных звеньях.

Ограничиваться одним анализом ни на одном этапе подготовки спектакля нельзя. От анализа необходимо переходить к образному синтезу. И если анализ и синтез взаимно проникают друг в друга, — это очень хорошо. Такое взаимопроникновение выражает единство творческой индивидуальности режиссера — художника и мастера анализа. Причем художник обязательно должен доминировать.

Классический пример образного видения будущего спектакля — замысел постановки пьесы А. П. Чехова «Чайка», проникновенно раскрытый К. С. Станиславским:

«... Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание: «Не могу... не могу я... не могу...»

Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на



протяжении всей пьесы, долбит ее терпение: «Поедем домой... ребеночек плачет...»

Это реализм.

Потом вдруг, неожиданно — отвратительная сцена... ругани матери-каботинки с идеалистом сыном.

Почти натурализм.

А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали печальный вальс Шопена, потом он смолк. Потом выстрел... жизнь кончилась...»<sup>1</sup>

Прочитав эту страничку, видишь перед собой мысль спектакля, его ведущее настроение, характер образного строя. И все это согласуется с Чеховым, хотя во всем присутствует яркая индивидуальность режиссера. Есть в этом замысле еще одно необычайно тонкое наблюдение: в спектакле смело совмещаются противоречивые, казалось бы, элементы — символы, реализма, почти натурализма. Но сделано это по-чеховски, и потому все эти элементы сливаются в стилевом единстве, которое необходимо для выявления главной направленности пьесы.

Образ спектакля рождается у режиссера в самые разные периоды работы над постановкой. Разумеется, «специально выдумать» образ нельзя, но следует как бы «подманивать» его к себе, приучать себя мыслить образными категориями. Не чувствуя образ спектакля, нельзя приступать к репетициям.

Иногда образ возникает не целиком, а как бы по частям, от образных решений отдельных узловых эпизодов. А. Д. Попов рассказывает, например, что вскоре после начала работы над постановкой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» в одном из московских театров у него возникло начало и завершение будущего спектакля. Вот как это было.

«Темно... В оркестре звучит трагическая монументальная тема, постепенно переходящая в ясную романтическую неумирающую тему любви Ромео и Джульетты.

В темноте давно раскрылся занавес... На сцене бесформенная груда каких-то строений, под покровом цвета ржавой крови. Это покров трехсотлетней давности, лежащий на творении Шекспира, который сегодня мы хотим поднять.

Вот он поднялся вверх, его подкладка стала постоянным голубым тентом и одновременно небом спектакля. Пурпурный покров раскрыл широкую улицу — лестницу Вероны с дома-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 222.



ми, балконами. Слуги Монтекки и Капулетти выходят на балконы, на улицу, выбивают ковры. Начинается день, и в этом дне — обычная схватка приверженцев Монтекки и Капулетти.

Начался спектакль о великой силе любви... А пришел к своему трагическому финалу.

Фамильный склеп Капулетти... Лежат мертвые Ромео и Джульетта... Торчит меж каменных плит одинокая шпага. И все это сверху покрывает тяжелый пурпурный покров...

Такой эпический охват для шекспировской трагедии мог показаться неожиданным, но все позднейшее развитие замысла спектакля, естественно, связалось с таким началом и финалом».

Образ двух сцен, возникший у режиссера, стал определяющим для других образных решений.

Иногда режиссерское решение предопределяется тем или иным образом, заключенным в тексте пьесы. Так, для постановки «Последних» А. М. Горького ключом к образным решениям может стать реплика одного из героев, который все происходящее в пьесе называет «трагическим балаганом».

В «Иркутской истории» решение спектакля во многом зависит от правильного понимания в пьесе роли хора.

Некоторые режиссеры подчас выбирают для образа спектакля прямые ассоциации, как бы иллюстрирующие мысль пьесы. Так, народный артист СССР Н. П. Охлопков, отталкиваясь от определения, что Дания, в которой происходит действие трагедии Шекспира «Гамлет», — тюрьма, вместе с художником основную конструкцию оформления спектакля увидел в огромных тяжелых воротах, закрывающих всю сцену.

По иному пути пошел, например, другой известный режиссер А. Д. Дикий, работая над пьесой А. Н. Островского «Лес». Обычно в постановках «Леса», говорил А. Д. Дикий, на сцене изображается красивый, дремучий лес. Но это поверхностный подход к сценическому решению спектакля. Смысл пьесы в том, что дремучий лес не вокруг, а в душах людей. В усадьбе Гурмыжской лес уже давно сведен Восмибратовым. «Пеньки» стоят на голом месте, на самом солнцепеке. Комнаты в усадьбе затхлые, непроветренные.

В поисках образных решений большое значение имеют, разумеется, авторский стиль, жанр пьесы. Очень интересна в этом плане работа А. Д. Попова над замыслом спектакля «Давным-давно» А. Гладкова.

«Когда я впервые прослушал «Давным-давно» А. Гладкова, — писал А. Д. Попов, — этот романтический воде-



виль, — то я никак не мог отрешиться от звучания и ритма мазурки. Сначала думалось, что этому причиной бал, который происходит у Азаровых, и, может быть, пусарские костюмы, доломаны... А потом я понял, что дело не в маскарade и не в костюмах, а в характере внутреннего ритма любой сцены и всей пьесы. Я стал пробовать репетировать некоторые сцены под очень тихий и отдаленный аккомпанемент мазурки и увидел, что актеры озорно и весело разговаривают, легко движутся. Я, режиссер, до поры до времени ничего не говорил актерам, чтобы уберечь их от «прямого хода к результату», некоторые мизансцены взял из танцевальных фигур мазурки. И в то же время я хорошо знал, что загублю работу, если скажу с самого начала актерам: «Давайте протанцуем этот спектакль так же легко и темпераментно, как танцуют мазурку».

Жанр во многом предопределяет поиски режиссера. Ведь жанр — это угол зрения, под которым художник смотрит на действительность, он определяет ракурс, в котором рассматривается каждый факт, каждое жизненное явление. Понять жанр — это в первую очередь значит уяснить авторское отношение к изображаемому, к героям, ощутить художественное своеобразие пьесы.

От жанра зависят не только поиски образных, выразительных решений, но и ход действенного анализа и поступки персонажей.

### Завершающие определения

Итак, действенный анализ пьесы произведен. Он как бы пронизан образными видениями, которые будут несколько видоизменяться в процессе репетиций. Ясны действующие и контрдействующие силы. Теперь можно окончательно сформулировать для себя драматургический конфликт, сверхзадачу, сквозное действие, зерно произведения.

Думая о конфликте, нужно иметь в виду, что не всегда он является в пьесах и спектаклях внешним, иногда конфликты происходят внутри самих характеров. Один из примеров тому — «Иркутская история». Почти все действующие лица изменяются к лучшему в процессе творческого труда, под влиянием чувств дружбы, любви. Другими становятся Виктор и Валя. Особый, глубокий смысл приобретает жизнь для Родиона. Справляется со своим былым пессимизмом Лариса. Освобождается от налета ханжества Сердюк. Равноправным членом



ном бригады коммунистического труда становится Лапченко — в прошлом лентяй. В пьесе нет «отрицательных персонажей», кроме разве супубо эпизодических. Конфликт происходит со всем тем, что мешает в характерах действующих лиц движению вперед, тормозит гармоническое развитие человеческой личности.

Отсюда и сверхзадача — стремление обрести гармонию духа в творческом труде, большой и чистой любви, крепкой, требовательной и заботливой дружбе.

Очень полезно определять зерно в спектаклях, исходя из образных видений будущей постановки. Это замечательно умел делать Вл. И. Немирович-Данченко. Вот как комментировал он найденное им зерно пьесы А. П. Чехова «Три сестры».

«Тоска по лучшей жизни. Для зрителя дореволюционной эпохи герои Чехова, все эти артиллеристы и дочери генералов, были хорошо знакомыми персонажами.... Для сегодняшнего зрителя все эти люди чужие, из отдаленного прошлого... Но тем сильнее, тем глубже и интенсивнее должно быть то зерно спектакля, которое создает театральные эмоции...

Мы знаем, что в пьесе справляют именины, устраивают какие-то танцевальные вечера, празднуют масленицу, завтракают, пьют чай, играют на фортепьяно, спорят. Все занимаются своими делами. В общем жизнь течет самая обыкновенная, самая будничная, самая простая, как бы ничем не обнаруживающая своих подводных течений. Поэтому-то зритель очень часто смеется, с большим любопытством относится ко всем отдельным кускам быта, кое-где плачет, но уносит с собой не эти отдельные куски быта, а именно то глубинное, что охватывало всех участвовавших, что было зерном спектакля, — тоску по лучшей жизни»<sup>1</sup>.

А вот как Немирович-Данченко вскрыл зерно инсценировки романа Л. Толстого «Анна Каренина»:

«Это Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость — искусственная, выдуманная, порабошающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая импозантная декорация. Натуральная

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 161—162.



свобода — и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни»<sup>1</sup>.

Образные видения должны одухотворять, цементировать и во многом как бы подсказывать все части постановочного плана; поиски определений идеи, темы, конфликта, сверхзадачи, сквозного действия, узловых событий и поступков. Образные решения художественно соединяют все конструктивные основы будущего спектакля в целостном единстве.

Но образные решения достигнут своей цели лишь в том случае, если они открывают путь театральному коллективу к избранной им заветной цели — сверхзадаче спектакля.

---

<sup>1</sup> В л. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 285.

---





Б. ЗАХАВА

## РАБОТА РЕЖИССЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЕМ

### I

Работа режиссера с актером протекает успешно, когда между ними установлены правильные творческие отношения. Правильные творческие отношения характеризуются не односторонним воздействием режиссера на актера, а творческим взаимодействием между ними.

Если режиссер — руководитель умный и чуткий, способный угадывать скрытые творческие возможности актера, он поможет ему осознать их и выразить в наиболее яркой художественной форме.

Художественный вкус и жизненный опыт актера, его знания, ум, темперамент, фантазия, природный юмор, сценическое обаяние — все это вместе взятое — материал для творчества режиссера.

Если же исполнители творчески пассивны, ничто не будоражит их мысли и чувства, режиссеру с ними нечего делать. Поэтому первая обязанность режиссера — разбудить органическую природу актера для самостоятельного творчества. Когда же этот процесс возникнет, то сама собой родится и вторая обязанность режиссера — не дать погаснуть творческому порыву, направить его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля.

Поскольку режиссеру приходится иметь дело не с одним актером, а с целым коллективом, необходимо сказать и о третьей, не менее важной обязанности его — непрерывно согласовывать между собой результат творчества всех актеров таким обра-



зом, чтобы в конце концов получился спектакль — гармонически целостное произведение театрального искусства.

Все эти задачи нельзя осуществить методом приказа, командования. Режиссер должен уметь увлекать актера своими заданиями, будоражить его мысль, фантазию, помогать ему раскрыть сущность изображаемых явлений жизни, обнаруживать скрытые пружины этих явлений, их внутренние закономерности.

Основой всякого художественного творчества является глубокое знание жизни. Без знания жизни творить нельзя.

Это в равной степени относится и к режиссеру и к актеру. Если один из них знает жизнь, а другой — совсем не знает, взаимодействие между режиссером и актером исключено.

В самом деле, допустим, режиссер обладает известным запасом знаний, а у актера никакого багажа в этом отношении нет. Что получится? Режиссер будет творить, а актер механически подчиняться его воле. Теперь представим себе, что, наоборот, актер хорошо знает жизнь, а режиссер знаком с нею понаслышке. Что произойдет в этом случае? Актер получит возможность творить и своим творчеством будет воздействовать на режиссера. Указания же режиссера неизбежно окажутся малосодержательными и неубедительными для него. Работа будет протекать стихийно, и спектакль не приобретет того идейно-художественного единства, той внутренней и внешней гармонии, которая есть закон всех искусств.

Таким образом, если режиссер деспотически подавляет творческую личность актера или вследствие незнания жизни теряет свою руководящую роль, и в том и в другом случае это отрицательно сказывается на общей работе.

Совсем другое дело, если режиссер и актер хорошо знают и понимают те жизненные явления, которые автор пьесы сделал предметом творческого отображения. Тогда между ними возникает взаимодействие или сотворчество.

Как же это происходит?

Допустим, режиссер дает актеру указание относительно того или иного момента роли, скажем, фразы, интонации, какого-либо жеста. Актер, восприняв указание, осмысливает его, внутренне «переваривает». И если он действительно знает жизнь, указание режиссера непременно вызовет в нем целый ряд воспоминаний, ассоциаций, связанных с тем, что он сам наблюдал в действительности, познал из книг, рассказов других людей и т. п. В результате режиссерское указание и собственные познания актера, взаимодействуя и взаимопр-



никакая, образуют как бы некий сплав. Выполняя задание режиссера, актер воспроизведет его не механически, а творчески. Режиссер, отдав актеру свою мысль, получит ее обратно (в форме сценической краски, то есть определенного движения, жеста, интонации) с некоторым плюсом, так сказать, с процентами. Его мысль обогатится за счет того знания жизни, которым обладает актер.

Так актер, творчески выполняя режиссерское указание, воздействует на режиссера. Давая следующее задание, режиссер будет отталкиваться от того, что он получил от актера при выполнении предыдущего задания. Новое задание режиссера актер-творец выполнит опять-таки на основе собственного понимания жизни и, таким образом, снова окажет творческое воздействие на режиссера. Следовательно, всякое задание режиссера будет определяться тем, как выполнено предыдущее. Так осуществляется творческое взаимодействие между режиссером и актером.

Известный актер и режиссер, создатель Московского театра имени Вахтангова, Е. Б. Вахтангов на одной из репетиций упрекал своих учеников в недостаточно творческом подходе к выполнению его режиссерских заданий. Он говорил: «Вы хотите обойтись только тем материалом, который вы получаете от меня. Но этого мало. Если так будет продолжаться, то всякий, кто посмотрит наш спектакль, скажет: рисунок сделан чужими руками, нет индивидуальности актеров».

Вот почему Е. Б. Вахтангов требовал от своих учеников, чтобы они самостоятельно работали над ролью дома и приносили результат этой работы на репетиции. «Должно войти в привычку: мечтать о роли», — говорит Вахтангов. «Мечтать», или фантазировать, в этом, по мнению Вахтангова, и должна главным образом заключаться домашняя работа актера над ролью. Дело режиссера — потребовать от актера этой работы, добиться ее осуществления.

Но ведь деятельность творческой фантазии целиком основана на опыте, на знании действительности. Материал для фантазии дает жизнь. Поэтому бедность фантазии, ее скудность, беспомощность чаще всего свидетельствуют об отсутствии жизненного опыта, конкретных впечатлений, наблюдательности.

Если знание жизни у художника имеется, ему нужно научиться применять его сообразно с достижением той или иной идейно-художественной задачи. В этом и заключается работа



фантазии. Следовательно, успешно «мечтать» о роли актер может только в том случае, если у него есть необходимые для воспроизведения данного образа знания. А без творческих фантазий, без деятельности фантазии нет художественного творчества, нет искусства. Поэтому режиссер, позаботившись о наличии необходимого багажа в своем собственном сознании, должен стремиться возбудить и в актере интерес к всестороннему изучению и глубокому познанию жизни вообще и особенно той, которая служит темой данного спектакля.

При работе над пьесой М. Горького «Достигаев и другие» автору пришлось столкнуться со следующим.

Время действия пьесы — 1917 год, канун Великой Октябрьской социалистической революции. В первом акте происходят разговоры на политические темы. Взаимоотношения между действующими лицами и их отношение ко всем фактам и событиям были установлены. Однако текст в устах некоторых исполнителей оставался мертвым. Режиссер долго не мог понять, в чем же дело.

Ларчик открывался просто. Актеры были молоды и за произносимыми словами не чувствовали конкретно жизненного содержания.

Например, один из персонажей говорил о том, как вели себя в те годы представители так называемой кадетской партии. Актер по своему возрасту не был участником или свидетелем событий 1917 года и не мог вложить в реплики своего героя нужного содержания.

В то время как я, режиссер, в те годы был студентом Московского коммерческого института — цитадели кадетской профессии. Для меня слово «кадет» было наполнено конкретным жизненным содержанием. Оно вызывало в сознании целый ряд ассоциаций: в моем воображении возникали самые разнообразные лица — бородатые, бритые, худые, толстые, молодые, старые. Они принадлежали к партии кадетов и, несмотря на свое разнообразие, вспоминались как наделенные чем-то общим. Они как-то одинаково, похоже друг на друга жестикулировали, носили свои пиджаки, произносили речи.

Ничего подобного не ощущали актеры. Поэтому они и не могли наполнить жизнью авторский текст. В сущности говоря, они не знали как следует того, о чем говорили, а это не могло не отразиться на том, как они говорили.

Нужно было толкнуть актеров на путь накопления недостающих им конкретных знаний при помощи изучения литературы и поэзии, знакомства с журналами, газетами, иконогра-



фическими материалами эпохи — картинами, фотографиями, портретами общественных деятелей и т. п. того времени. Мне это удалось. И вот тогда авторский текст стал вызывать в их сознании целый ряд ассоциаций, подобных тем, какие возникают в воображении очевидца. Текст наполнился новым существенным содержанием, а это непроизвольно отразилось в интонациях актеров, засветилось в их глазах, проявилось в их движениях, жестах, мимике. Актеры приобрели уверенность, убежденность, перестали идти на поводу режиссерских указаний, выполняли их творчески, развивая и обогащая их результатами деятельности своей собственной фантазии.

Как известно, роль режиссера в театральном искусстве за последнее время чрезвычайно выросла. Это несомненно положительное явление. Однако оно легко превращается в свою противоположность, если актер уступает режиссеру свои неотъемлемые творческие права. В этом случае страдает не только сам актер, но и театр в целом. Для театра губительно, когда актер тяжелым грузом повисает на шее режиссера, который превращается в няньку или поводыря. Каким в этом случае жалким и беспомощным выглядит актер! Вот режиссер разъяснил ему определенное место роли; даже показал, что и как нужно делать. Мы видим, что актер старательно воспроизводит показанное. Но вот он дошел до той реплики, на которой закончились режиссерские разъяснения и режиссерский показ. И что же? Актер беспомощно опускает руки и растерянно спрашивает: а как дальше? Теперь он напоминает человека, не умеющего плавать, у которого в воде отняли пробковый пояс.

Дело режиссера не допускать такого положения вещей. Всеми доступными ему способами режиссер обязан будить инициативу актера, воспитывать в нем жажду познания, наблюдательности, стремление к творческой самостоятельности.

Настоящий режиссер является для актера не только учителем театра, но и учителем жизни. Он вдохновитель и воспитатель того коллектива, с которым работает.

## II

Итак, первая обязанность режиссера — разбудить творческую инициативу актера в нужном (верном) направлении. Оно определяется идейным замыслом спектакля. Этому замыслу



должно быть подчинено идейное истолкование каждой отдельной роли. Режиссер должен добиться, чтобы истолкование роли сделалось кровным, органическим достоянием актера. Нужно, чтобы актер шел по пути, указанному режиссером, свободно, не чувствуя над собой никакого насилия. Творческая свобода — необходимое условие и важнейший признак правильного самочувствия актера, а следовательно, и самого творчества.

Правильное самочувствие актера проявляется прежде всего в том, что он на все, что происходит на сцене, реагирует в качестве действующего лица пьесы свободно и непосредственно. Отвечает ли он на каждую реплику партнера интонацией, движением или жестом, он это делает не потому, что ему режиссер приказал реагировать на эту реплику именно так, и даже не потому, что он сам себе это приказал, а потому, что само собой откликнулось, так вышло совершенно непреднамеренно, свободно.

Но свобода вовсе не должна превращаться в безответственный произвол фантазии. И в этом трудность. Все реакции актера на сцене: каждая интонация, каждый жест должны быть не только свободными, но еще и верными, то есть соответствующими творческому замыслу. На все происходящее на сцене актер должен реагировать так, чтобы, во-первых, ему самому казалось, что он реагирует так потому, что ему хочется так реагировать, потому, что он просто не может реагировать иначе, и чтобы, во-вторых, эта единственно возможная реакция отвечала поставленному заданию (режиссером или самим актером). Требование трудное, но необходимое.

Допустим, актеру указана режиссером определенная мизансцена. Актер обязан ее выполнять на каждой репетиции, а потом — на спектакле. И он будет ее выполнять потому, что эта мизансцена не случайна, она продумана режиссером, она имеет определенный смысл. Но суть дела заключается в том, что мизансцена, задуманная режиссером, должна стать для актера органической потребностью. А это произойдет только тогда, когда актер поймет, почувствует, что заданное ему поведение является для данного образа в данных обстоятельствах совершенно необходимым. И если актер до конца поймет, почувствует, как важна для раскрытия смысла данной сцены именно эта, а не какая-нибудь другая мизансцена, у него и не возникнет потребности осуществить другую. Чувство внутренней необходимости сделать на сцене так, а не иначе и вызывает ощущение свободы.



Выполнить указанное требование не всегда легко. Необходимое делается с ощущением свободы тогда, когда необходимость и свобода сливаются, становятся единством. Пока актер использует свою свободу не как осознанную необходимость, а как личный, субъективный произвол, он не творит. И субъективный произвол, и рассудочная игра, когда актер насильственно принуждает себя к выполнению определенных требований, — это еще не творчество. Элемент принуждения в творческом акте должен отсутствовать. Этот акт должен быть предельно свободным и в то же время подчиняться необходимости.

Как этого достигнуть?

Во-первых, необходимо иметь выдержку и терпение, не удовлетворяться найденным до тех пор, пока выполнение задания не станет органической потребностью актера. Для этого режиссер должен не только разъяснить актеру смысл своего задания, но и увлечь его им. Объясняя, он воздействует одновременно и на разум, и на чувство, и на фантазию актера до тех пор, пока сам собой не возникает творческий акт.

Трудность здесь заключается в том, что все реплики и поступки партнера, все происходящие на сцене факты и события, вплоть до самого финала пьесы, известны актеру заранее. А между тем он обязан любой известный ему факт воспринять как полнейшую для себя неожиданность, верить, что он не знает, какую реплику сейчас произнесет партнер, и что он потом на нее ответит. Творчество актера наиболее ярко проявляется именно в этой способности заранее известные воздействия воспринимать как неожиданные и так же на них отвечать.

Итак, творческое самочувствие актера выражается в том, что он, находясь на сцене, всякое заранее известное воздействие воспринимает как неожиданное и отвечает на него свободно и в то же время верно.

Именно такое самочувствие и должен стараться вызвать режиссер в актере и потом всячески его поддерживать. Для этого он должен знать способы и приемы работы, которые помогают осуществить эту задачу. Он должен знать также и те препятствия, которые стоят перед актером на пути к творческому самочувствию, чтобы помогать актеру устранять и преодолевать их.



Наиболее вредный способ режиссерской работы тот, когда режиссер сразу же требует от актера определенного результата, немедленного чувства в определенной форме. Актер же при всем желании не может это выполнить, не насилуя своей естественной природы.

— Здесь вы должны засмеяться, — говорит режиссер. И актер, преодолевая внутреннее сопротивление, старается засмеяться. Разумеется, у него ничего не выходит. — Тут вы должны заплакать, — говорит далее режиссер. И актер изо всех сил выжимает из себя слезы. Получаются фальшивые, штампованные, театральные рыдания.

Чувство, как и внешняя форма его выражения, есть результат определенного процесса. Если актер пойдет по верному пути, он и сам не заметит, как придет к нужному результату. Чувство и внешняя форма его выражения возникнут в этом случае совершенно произвольно как следствие правильной подготовки.

В чем же заключается помощь режиссера? В том, чтобы подсказать актеру не чувство и не форму его выражения, а то действие, которое приведет актера к нужному чувству и вызовет нужную реакцию.

Всякое чувство, всякая эмоциональная реакция — результат столкновения действий человека с окружающей средой. Действие — волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. Если актер хорошо поймет и прочувствует ту цель, к которой стремится в данный момент его герой, и начнет вполне серьезно, с верой в правду вымысла выполнять определенные действия, чтобы добиться этой цели, можно не сомневаться — нужные чувства сами собой начнут к нему приходить. Приближение к цели будет рождать положительные (радостные) чувства; препятствия, возникающие на пути к достижению цели, вызывают, наоборот, отрицательные чувства (страдание). Но важно, чтобы актер, действительно, по-настоящему увлеченно и целесообразно действовал.

Допустим, он должен сыграть влюбленного человека — случай, как известно, нередкий и в действительной жизни и в мировой драматургии. Но если актер сразу начнет играть любовь, у него едва ли что-нибудь путное получится. Стремление сыграть чувство неизбежно приведет его к штампам, к избитым театральным приемам изображения любви. Еще



хуже будет, если и режиссер начнет требовать от него чувства. Сейчас еще нередко приходится, сидя на репетиции, слышать посылаемые из зрительного зала раздраженные реплики режиссера, адресованные находящемуся на сцене актеру: «Любить надо! Вы ее совсем не любите». Вот актер и старается изо всех сил «любить». Но природа чувств такова, что чем больше человек старается вызвать в себе то или иное чувство, тем меньше шансов, что оно возникнет. В этом случае вместо чувства обычно рождается его суррогат — мускульный актерский темперамент, грубый наигрыш, примитивный штамп, шаблонное внешнее изображение чувства.

Совсем другое дело, если актер с помощью режиссера наметит цепь самых простых действий, какие свойственны влюбленным молодым людям, и начнет эти действия выполнять. Ну, допустим, что сюжет пьесы, предлагаемые автором обстоятельства, характеристика действующего лица и текст его роли позволяют построить, например, такую цепочку простейших человеческих действий:

1. Притворяюсь равнодушным к ней (скрываю свою влюбленность), чтоб не стать предметом насмешек.
  2. Внимательно слежу за ней, чтобы предупредить любое ее желание.
  3. Придумываю остроу, чтоб показаться остроумным и понравиться ей.
  4. Бросаюсь подать ей пальто, чтобы опередить своего соперника.
  5. Ловлю ее взгляд, чтоб прочесть в нем одобрение моему поступку.
  6. Любезничаю с другой, чтоб вызвать ее ревность.
  7. Отказываюсь исполнить ее просьбу, чтоб наказать ее.
  8. Ищу удобного момента, чтоб попросить у нее прощения.
  9. Отхожу к окну, чтоб скрыть свои мучения.
- И так далее и тому подобное.

Ведь, право же, не так трудно выполнить все эти простые психофизические задачи: притворяться, скрывать, остеречь, подавать пальто, ловить взгляд, любезничать, отказываться, искать удобный момент, отойти к окну и т. п.

Попробуйте сделать это на сцене, и зритель поверит в вашу влюбленность! Больше того: выполняя эту цепь действий, вы и сами не сможете остаться равнодушным, невольно заволнуетесь и в конце концов на самом деле почувствуете себя влюбленным. Действие — это ловушка для чувства, силки,



капкан, в который можно заманить. Голыми руками чувство не возьмешь, тут нужна хитрость и сноровка<sup>1</sup>.

Поэтому не изображения чувств, а выполнение определенных действий должен требовать режиссер от актера. Он должен уметь подсказать актеру не чувство, а верное действие для каждого момента его сценической жизни. Больше того: если сам актер соскальзывает на путь игrania чувств (а это случается), задача режиссера постараться внушить актеру отвращение к такому «методу» работы. Как? Да всеми способами. Иногда полезно даже высмеять актера, играющего чувство, передразнить его игру, наглядно продемонстрировать ее фальшь, неестественность и безвкусицу.

Итак, язык режиссерских заданий должен быть языком действий, а не языком чувств.

Многие режиссеры, а вслед за ними и актеры очень часто путают одно с другим. Ведь как чувства, так и действия обозначаются при помощи глаголов, и актеры на вопрос: что вы делаете в этой сцене? — нередко отвечают: жалею, негодную, радуюсь, ревную и т. п., то есть говорят не о действии, а о чувстве.

Чтобы научиться отличать глаголы, обозначающие действия от глаголов, обозначающих чувства, надо запомнить, что для действия характерны два признака: 1) волевое происхождение и 2) наличие цели. Поэтому только те глаголы обозначают действие, в которых речь идет о целенаправленных, волевых психо-физических актах человеческого поведения, таких, как: просить, утешать, жаловаться, предлагать, отвергать, угрожать, отказывать, издеваться, пугать, обманывать, мстить, предупреждать, помогать, льстить, приказывать, объяснять, ждать, требовать, обвинять, защищать, ласкать, наказывать, притворяться и т. п. Именно из такого рода простейших действий и складывается игра актера, подобно тому как из звуков складывается музыкальное произведение, из слов — литературное, а из линий и красок — живописное. Действия — это ноты актерского искусства. Любое из перечисленных действий хорошо знакомо каждому человеку, но не всякий в одних и тех же обстоятельствах будет выполнять одни и те же действия. Если в определенных обстоятельствах

---

<sup>1</sup> Многочисленные примеры того, как при помощи простейших действий актер может вызывать в себе различные чувства, читатель найдет в книге К. С. Станиславского «Режиссерский план «Отелло» (М., «Искусство», 1945).



один будет, например, льстить, то другой в тех же обстоятельствах, может быть, начнет угрожать или издеваться. Сочетание действия с обстоятельствами и раскрывает характер человека, а на сцене — определенный сценический образ. Выполняя верно найденные действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и находит верное самочувствие, ведущее к творческому перевоплощению в образ. Подсказывая актеру нужные действия, режиссер тем самым направляет его на этот единственно правильный путь творчества.

#### IV

Любое режиссерское указание может быть сделано как в форме словесного объяснения, так и в форме режиссерского показа. Словесное объяснение правильно считается основной формой режиссерских указаний. А с режиссерским показом связана весьма серьезная опасность творческого обезличивания актеров. Но это не значит, что режиссерским показом никогда и ни при каких обстоятельствах пользоваться не следует. Нет, пользоваться этим важным средством творческого общения можно, но делать это надо умело и с известной осторожностью. Ведь только при помощи показа режиссер может выразить мысль синтетически, то есть демонстрируя одновременно движение, слово и интонацию в их взаимодействии. Кроме того, режиссерский показ связан с возможностью творческого эмоционального заражения актера режиссером — ведь бывает иногда недостаточно разъяснить что-нибудь, нужно еще и увлечь.

Наиболее продуктивным и наименее опасным режиссерский показ является в тех случаях, когда творческое состояние актера уже достигнуто. Тогда он не станет механически копировать режиссерский показ, а воспримет и использует его творчески. Если же актер находится в состоянии творческого зажима, показ ему вреден, ибо, чем интереснее, ярче и талантливее покажет в этом случае режиссер, тем хуже для актера. Обнаружив огромную пропасть между великолепным режиссерским показом и своей беспомощной игрой, он еще больше зажмется или же начнет механически подражать режиссеру. И то и другое одинаково плохо.

Но даже в тех случаях, когда режиссер прибегает к показу вовремя, следует пользоваться им весьма осмотрительно.



Во-первых, прибегать к показу следует только тогда, когда режиссер чувствует, что сам он находится в творческом состоянии. В этом случае его показ будет ярким, талантливым. Бездарный показ может только дискредитировать режиссера в глазах актерского коллектива.

Во-вторых, пользоваться показом следует не столько для того, чтобы продемонстрировать, как нужно сыграть то или иное определенное место роли, сколько для того, чтобы раскрыть какую-нибудь существенную сторону образа. Это можно сделать, показывая поведение данного действующего лица в самых разнообразных обстоятельствах, не предусмотренных сюжетом и фабулой пьесы. Например, имея в виду раскрыть существенные черты характера Хлестакова («Ревизор» Н. В. Гоголя), можно показать, как он идет по Невскому проспекту, когда у него в кармане водятся денежки; или как он входит в канцелярию того департамента, где служит, или как он пытается завязать знакомство, с барышней на улице и т. п. Такой показ механически скопировать нельзя. Но при помощи такого показа можно заразить актера нужным для данной роли темпераментом, увлечь его на поиски таких особенностей внешней характерности образа, как походка, повадка, манера говорить, жестикулировать, двигаться и т. п., вместе с тем предоставив актеру полную возможность самостоятельно распорядиться полученным материалом при решении того или иного конкретного момента роли.

Можно иногда показать и конкретное решение определенного момента роли, но только в том случае, если у режиссера есть абсолютная уверенность, что находящийся в творческом состоянии актер настолько талантлив и творчески самостоятелен, что сумеет воспользоваться показом, как нужно. Самое вредное, если режиссер с упрямой настойчивостью, свойственной, к сожалению, многим, особенно молодым режиссерам, начнет добиваться абсолютно точного внешнего воспроизведения данной интонации, данного движения, данного жеста в определенном месте роли.

Хороший режиссер никогда не удовлетворится механическим подражанием показу. Он тотчас же отменит задание, заменит его другим, если увидит, что актер воспроизводит не сущность показанного, а только его внешнюю, голую оболочку. Показывая определенное место роли, хороший режиссер никогда не станет его проигрывать в форме законченного актерского исполнения, он только намекнет актеру, только подтолкнет его, подскажет ему направление, в котором



следует искать. Идя по этому направлению, актер сам найдет нужные краски. То, что в режиссерском показе дано в намеке, в зародыше, он разовьет и дополнит и сделает это самостоятельно, исходя из своего собственного опыта, из своего знания жизни.

Наконец, хороший режиссер в своих показах будет исходить не из своего собственного актерского материала, а из материала того актера, которому он показывает. Он покажет не то, как он сам сыграл бы данное место роли, а то, как следует сыграть это место данному актеру. Настоящий режиссер никогда не станет показывать одни и те же краски разным актерам, репетирующим одну и ту же роль. Настоящий режиссер всегда идет от актера. Для этого он должен великолепно знать актера, с которым работает, изучить все особенности его творческой индивидуальности, все своеобразие его внешних и внутренних качеств. И если показ не дает нужного результата, у хорошего режиссера всегда найдутся другие средства привести актера в творческое состояние и разбудить в нем творческий процесс в нужном направлении.

Режиссер должен научиться вскрывать творческую индивидуальность каждого актера, обогащать ее и развивать. Режиссер угадывает ценную краску художественного образа, которая вот-вот готова родиться у актера, но пока еще не находит пути, чтобы окончательно оформиться. В этом случае он должен прийти актеру на помощь, подсказать ему эту напрашивающуюся форму выявления.

У режиссера должен быть острый и зоркий глаз, при помощи которого он может проникнуть внутрь актерского существа, распознать, чем живет он в каждый данный момент. Только при этом условии он сможет подсказать актеру в каждый данный момент то, что нужно, и при этом ничего не навяжет ему насильно, а направит и организует его творчество, осуществив таким образом свою основную режиссерскую функцию.

## V

Первый этап работы режиссера с актерским коллективом при постановке той или иной пьесы принято называть застольным периодом.

Застольный период — это важный этап работы режиссера с актером. Это закладка фундамента будущего спектакля, посев семян будущего творческого урожая. От того, как будет протекать этот период, во многом зависит конечный результат.



На первую свою встречу с актерами «за столом» режиссер обычно приходит с определенным режиссерским замыслом, с более или менее разработанным проектом постановки. Предполагается, что к этому времени он уже разобрался в идейном содержании пьесы, понял, ради чего автор ее написал, определил ее сверхзадачу, уяснил, что он хочет сказать своим будущим спектаклем современному советскому зрителю. Предполагается также, что режиссер проследил развитие сюжета пьесы, определил основной конфликт, наметил сквозное действие и узловые моменты пьесы, выяснил взаимоотношения между действующими лицами, дал характеристику каждому персонажу, определил его значение в раскрытии идейного смысла всей пьесы. Возможно, что к этому времени в воображении режиссера возникло и образное видение различных элементов будущего спектакля: отдельных актерских образов, мизансцен, передвижений действующих лиц по сценической площадке и т. п. Возможно также, что все это стало уже объединяться в режиссерском ощущении общей атмосферы пьесы, хотя бы в общих чертах.

Чем яснее для самого режиссера творческий замысел, с которым он явился к актерам на первую репетицию, тем увлекательнее этот замысел для самого режиссера.

Если режиссер обладает еще и способностью ярко, образно, увлекательно излагать свои намерения, он завоеует уважение и симпатию актерского коллектива. Но этим обольщаться не стоит. Первое впечатление от эффектного доклада довольно быстро улетучивается. Мысли режиссера, не воспринятые глубоко актерским коллективом, довольно быстро забываются.

Работа над спектаклем протекает хорошо только тогда, когда режиссерский замысел вошел в плоть и кровь актерского коллектива. А на это необходимо время, нужен ряд творческих собеседований, в ходе которых режиссер не только информировал бы актеров о своем замысле, но проверил бы и обогатил его за счет творческой инициативы коллектива. Лишь в процессе взаимодействия между режиссером и актерским коллективом созреет окончательный вариант творческого замысла режиссера.

Для того чтобы это произошло, режиссер должен предложить коллективу обсудить вопрос за вопросом все, из чего складывается план постановки. Пусть актеры выскажутся и об идейном содержании пьесы, и о сверхзадаче автора, и о сквозном действии, и об отношениях между действующими



лицами; пусть каждый расскажет, каким ему представляется тот персонаж, роль которого ему поручена; пусть актеры поговорят и об общей атмосфере пьесы, и о том, какие требования предъявляет она к ним, актерам (иначе говоря, на какие моменты в области внутренней и внешней техники актерского искусства в данном спектакле следует обратить особое внимание).

Разумеется, режиссер должен руководить этими беседами, подогревать их наводящими вопросами, незаметно направляя к нужным выводам и правильным решениям. Так, постепенно уточняясь и развиваясь, режиссерский замысел делается органическим достоянием коллектива, перестанет быть замыслом одного режиссера. Именно к этому и должен стремиться режиссер, именно этого он и должен добиваться всеми доступными ему средствами.

Когда эта цель до некоторой степени достигнута, можно перейти к действенному анализу пьесы и отдельных ролей. В процессе этого анализа каждый исполнитель должен почувствовать последовательность и логику своих действий. Режиссер поможет ему, во-первых, определить то действие, которое в каждый данный момент должен выполнить актер, и, во-вторых, даст ему возможность тут же и попробовать его выполнить, пусть пока еще только при помощи нескольких слов или двух-трех фраз полумимовизируемого текста. Здесь важно, чтобы актер почувствовал скорее позыв к действию, чем совершил его. И если режиссер видит, что актер телом и душой понял сущность того действия, которое он впоследствии будет в развернутой форме осуществлять на сцене, что он уже по-настоящему зажегся этим действием, можно переходить к анализу следующего звена в непрерывной цепи действий, данного персонажа.

Таким образом, цель этого этапа работы — дать возможность каждому актеру прощупать логику действий своей роли. Если в процессе этой работы у актеров возникнет желание на какой-то момент встать из-за стола, сделать какое-то движение, не надо их удерживать. Пусть встают из-за стола, снова садятся, чтобы в чем-то разобраться, понять, дооправдать, и потом снова встают, лишь бы только они не наигрывали, не давали больше того, на что они в данный момент имеют право.

Если, например, исполнитель понял (почувствовал), что в данной сцене он сначала просит о чем-то своего партнера, потом умоляет, но когда это не действует, пробует льстить, когда



и это не помогает, угрожает, потом, испугавшись, просит прощения, затем другому партнеру жалуется на первого, на что-то намекает, в чем-то отказывает и, наконец, разоблачает, — цель анализа данной роли в данной сцене достигнута. Не следует думать, что застольный период должен быть резко отделен от последующих этапов работы, — «в выгородке», а потом и на сцене, — вовсе нет! Лучше всего, если этот переход произойдет постепенно.

Пока актеры репетируют за столом, стараясь найти правильные отношения друг с другом, прощупать логику действий и завязать общение, их жесты, движения, интонации — пока еще только намеки или зародыши будущих сценических красок. Но чем дальше, тем легче, свободнее и шире актерская игра. Актеры все чаще и чаще сами встают из-за стола. Если же некоторые из них пока еще не решаются это сделать, хотя внутреннее право на это уже завоевали, пусть режиссер их к этому подтолкнет. Глядишь, репетиции сами собой и перейдут незаметно в новую фазу.

Для новой же фазы характерной чертой являются поиски мизансцен. Репетиции теперь протекают «в выгородке», — сначала в репетиционной комнате, а потом и на сцене.

Применительно к этому периоду работы молодые режиссеры часто задают вопрос: следует ли дома, кабинетным способом разрабатывать проект мизансцен или же лучше, если режиссер ищет их прямо на репетициях, в процессе живого, творческого взаимодействия с актерами?

Изучая творческое наследие таких выдающихся режиссеров, как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, нетрудно установить, что все они в пору своей режиссерской молодости обычно заранее составляли партитуру спектакля с подробно разработанными мизансценами, иногда с точнейшим указанием поз, движений и жестов. Потом же, в период своей творческой зрелости, эти выдающиеся режиссеры обычно отказывались от предварительной разработки мизансцен, предпочитая импровизировать их в процессе творческого взаимодействия с актерами, непосредственно на самих репетициях.

Конечно, хорошо, если режиссерский экземпляр пьесы в руках молодого постановщика приобретает именно тот вид и то содержание, которое приобретали опубликованные ныне режиссерские экземпляры «Чайки» А. П. Чехова, «Отелло» и «Юлия Цезаря» В. Шекспира после работы над ними Станиславского и Немировича-Данченко. Познакомиться с этими



экземплярами и даже подробно изучить их было бы в высшей степени полезно для каждого молодого режиссера. Кстати, они вооружили бы его и определенной техникой записи мизансцен.

Рекомендуя молодым режиссерам подробную предварительную разработку мизансцен, мы в то же время хотели бы самым решительным образом предостеречь их от попыток механически осуществлять мизансценирование на репетициях по этим предварительным записям, или, как говорят на театральном языке, производить «разводку» (этот вульгарный термин решительным образом следовало бы изгнать из театрального обихода). Никакой «разводки» не должно быть! Разработанные дома мизансцены — это только проект. Он должен пройти проверку и выдержать практическое испытание в процессе творческого взаимодействия режиссера с актерами. Огромную ошибку сделает режиссер, если он будет деспотически настаивать на каждой придуманной им дома мизансцене. Он должен незаметно подвести к ней актера таким образом, чтобы она сделалась нужной актеру, необходимой, из режиссерской превратилась в актерскую. В процессе работы с актером она обогатится новыми деталями или даже совсем изменится. Нужно быть готовым любую заранее заготовленную мизансцену обменять на лучшую.

Первоначальная партитура нужна как исходная позиция, а не как конечный результат. Конечный результат должен сложиться в сотворчестве с актерами, в их взаимодействии друг с другом.

## VI

Нередко бывает так: режиссер как будто сделал все возможное, чтобы поставить актера на рельсы самостоятельного творчества. Он толкнул его на путь изучения жизни, всячески старался разбудить его творческую фантазию, уяснил актеру его взаимоотношения с другими действующими лицами пьесы, поставил перед ним ряд действенных сценических задач, наконец, сам пошел на сцену и показал на целом ряде жизненных примеров, как эти задачи могут быть выполнены, он ничего при этом не навязывал актеру, а терпеливо ждал от него пробуждения собственной творческой инициативы. И, несмотря на все это, нужного результата не получилось — творческий акт не наступил.

Что делать?



Хорошо, если актер просто не согласен с указаниями режиссера. В этом случае режиссер может убедить актера. Здесь немалую услугу может оказать показ: убедительный, заразительный, наглядный. Кроме того, режиссер всегда может сказать актеру: если ты не согласен с тем, что я тебе предлагаю, то покажи сам, чего ты хочешь, сыграй так, как тебе кажется правильным.

Совсем иначе обстоит дело, когда актер сопротивляется бессознательно, вопреки своей собственной воле: он во всем согласен с режиссером, хочет выполнить его задание, но у него ничего не выходит, он не в творческом состоянии.

Что в этом случае должен делать режиссер? Снять исполнителя с роли? Неверно. Актер талантлив и подходит к данной роли. Как же быть?

В этом случае надо найти то внутреннее препятствие, которое мешает творческому состоянию актера. Когда оно будет обнаружено, не составит большого труда устранить его.

Однако прежде чем искать творческое препятствие в актере следует тщательно проверить, не сделал ли сам режиссер какой-нибудь ошибки, послужившей причиной актерского зажима.

Допустим, режиссер неверно определил сценическую задачу актера. Эта задача не находится ни в какой психологической связи с тем, что делал актер перед этим, не вытекает из результатов выполнения предыдущей задачи. Понятно, что в этом случае он выполнить задачу не может.

Или другой пример: режиссер подсказал исполнителю неверное отношение к партнеру или к сценическому событию. Настойчивые усилия актера осуществить указание режиссера либо оказываются тщетными, либо он осуществляет его ценой выпадения из образа. И в том и в другом случае неизбежен творческий зажим.

Наконец, режиссер может поставить перед актером такое задание, которое вообще лежит за пределами его выразительных средств.

Итак, столкнувшись с зажимом, и, прежде чем искать препятствий внутри исполнителя, режиссер должен проверить свои собственные указания: нет ли там существенных ошибок? Между тем молодые и неопытные режиссеры не всегда отказываются от своих требований. Их характерным свойством является недоверие к актеру. Они от него ничего не ждут, они нетерпеливы, требуют сразу результата, и когда актер его не дает, они навязывают ему свои собственные краски.



Такие режиссеры во всякой неудаче винят актера и редко самих себя.

Режиссер, который знает природу актерского творчества, подвергает строгой критике каждое свое задание, добивается, чтобы его указания были не только верными, но чтобы они выражались в простой и понятной форме. Такой режиссер, говоря с актерами, избегает всякой цветистости, добивается лаконичности, конкретности, не утомляет излишним многословием. Он чуток и внимателен к каждой творческой индивидуальности, изобретателен и разнообразен в способах своего воздействия на актера. Он не забывает о том, что имеет дело с живым человеком.

Но допустим, что режиссер, при всей своей добросовестности и придирчивости, никаких существенных ошибок у себя не обнаружил. Очевидно, препятствие, мешающее творчеству, находится в самом актере. Как же его обнаружить?

Рассмотрим сначала, какие бывают внутренние препятствия в актерском творчестве.

**1. Отсутствие внимания к партнеру и к окружающей сценической среде.** Один из основных законов внутренней техники гласит: актер каждую секунду своего пребывания на сцене должен иметь объект внимания. Сценическое внимание актера — одно из необходимых условий его творческого состояния. Он должен на сцене все видеть и все слышать и в первую очередь — партнера, с которым говорит, не притворяться видящим, а видеть на самом деле, не притворяться слушающим, а на самом деле слушать, и не только слушать, но и слышать, и не только слышать, но и понимать то, что говорит партнер.

Между тем очень часто бывает, что исполнители ничего не видят и ничего не слышат. Творческое выполнение сценической задачи и живое общение партнера с партнером в этом случае становятся невозможными. Появляется штамп. Актерская игра становится фальшивой. Наступает творческий зажим.

Иногда достаточно бывает, если режиссер только напечтает актеру об объекте, только укажет ему на необходимость слушать своего партнера или действительно, по-настоящему, а не формально видеть тот объект, с которым актер в качестве образа имеет дело, — как актер оживает, все, что было нафантазировано, оговорено, понято и внутренне усвоено, но никак не могло найти для себя творческий выход, теперь, наконец, устремляется наружу. Сценическая задача, которой он



до этого никак не мог овладеть, выполняется легко и свободно, рождаются яркие и в то же время верные краски.

Бывает так. Актер, репетируя, выжимает из себя темперамент, силится сыграть чувство, отчаянно «наигрывает». При этом он сам чувствует фальшь своего сценического поведения. Остановите этого актера на самом патетическом месте и предложите ему внимательно рассмотреть, ну, например, пуговицу на пиджаке партнера (какого она цвета, из чего сделана, сколько в ней отверстий), потом прическу партнера, потом его глаза. Когда вы увидите, что актер сосредоточился на заданном ему объекте, скажите ему: «Продолжайте играть дальше с того момента, на котором остановились». И вы с удивлением увидите, как актера вдруг, что называется, «прорвет»: появятся краски, живой темперамент и правда истинного чувства.

Так режиссер может устранить препятствие к творчеству, уничтожить плотину, сдерживающую созревший внутри актера творческий акт.

Но указание на отсутствие объекта внимания не всегда дает желательный результат. Тогда, очевидно, дело не в объекте. Очевидно, есть еще какое-то другое препятствие, и это другое препятствие мешает актеру овладеть своим вниманием.

**2. Мускульное напряжение.** Одним из важнейших условий творческого состояния актера является мускульная свобода. И в неподвижности, и в каждом движении актер должен быть мускульно свободным. Это значит, что на каждое движение и на каждое положение тела в пространстве он должен расходовать столько мускульной энергии, сколько движение или положение тела требуют, — не больше и не меньше.

Способность правильно (целесообразно) распределять мускульную энергию актер нередко, попадая на сцену, совершенно утрачивает, хотя в жизни он владеет этой способностью в совершенстве. Обычно это выражается в форме чрезмерного (излишнего) мускульного напряжения. Чрезмерное напряжение мускулатуры тела находится в теснейшей связи с психическим состоянием. Оно обычно возникает в связи с теми чувствами волнения, страха и неуверенности в себе, которые очень часто овладевают актером перед выходом и нередко сопутствуют ему на сцене во время игры. В результате тело его деревенеет, движения лишаются пластичности, становятся неуклюжими и неловкими.

Но по мере того как актер овладевает объектом внимания и сценической задачей, он постепенно освобождается от чув-



ства страха и неловкости, приобретает уверенность в себе, одновременно с этим к нему возвращается телесная свобода, и чрезмерное мускульное напряжение исчезает.

Возможен и обратный процесс. Избавившись от чрезмерного мускульного напряжения, актер тем самым легко побеждает волнение и страх, что в свою очередь облегчит ему возможность овладеть объектом внимания и увлечь себя сценической задачей. Очень часто застрявший где-нибудь остаток рефлекторно возникшего мускульного напряжения является непреодолимым препятствием для овладения объектом внимания. В этом случае от актера требуется специальное усилие, чтобы убрать это ненужное напряжение. Режиссер обязан подсказать, как его устранить. Иногда достаточно бывает сказать: освободите правую руку или лицо, лоб, шею, чтобы актер избавился от творческого зажима.

**3. Отсутствие необходимых сценических оправданий.** Творческое состояние актера возможно только в том случае, если все, что окружает его на сцене и происходит по ходу действия, является для него сценически оправданным. Оправданным на сцене должно быть все: место действия, время действия, любой предмет, находящийся на сцене, любая часть декорации, любой поступок действующего лица, каждое слово, жест, интонация, каждая мизансцена, звук, факт, событие, каждая мелочь — решительно все должно иметь то или иное сценическое оправдание.

Что же мы называем сценическим оправданием?

Сценическое оправдание — это прежде всего объяснение, мотивировка. Но не всякую мотивировку мы имеем право назвать сценическим оправданием. Сценическое оправдание — это такая мотивировка, которая, во-первых, находится в полном соответствии с данным сценическим положением и с характером действующего лица и, во-вторых, является до конца убедительной для самого актера. Оправдание должно сближать его с образом, помогать ему стать образом. У разных актеров, играющих одну и ту же роль, оправдания могут оказаться разными. При помощи ряда оправданий актер сживается с образом, превращает вымышленную сценическую жизнь в новую для себя правду. При помощи оправданий он приобретает ту необходимую убежденность, которая является необходимым условием убедительности его игры для зрителя.

Поэтому, если актер не знает, почему он так, а не иначе должен относиться к своему партнеру, почему у него такая обстановка в комнате, почему он именно в этот момент дол-



жен появиться на сцене, почему он именно так, а не иначе отвечает на данную реплику, почему он здесь встает, а там садится, — если хотя бы одно из этих «почему» (а их число можно увеличивать без конца) осталось для актера без убедительного ответа, он творить не может. Отсутствие оправданий для малейшего обстоятельства, с которым сталкивается актер в качестве образа, может послужить препятствием для творческого акта.

Вот почему режиссер обязан заботиться о том, чтобы ничто на сцене не оставалось неоправданным. Очень часто бывает, что достаточно указать актеру на необходимость оправдания какого-нибудь ничтожного пустяка, который по недосмотру остался неоправданным, чтобы актер освободился от творческого зажима.

**4. Отсутствие творческой пищи** может также оказаться причиной зажима. Это бывает в тех случаях, когда накопленный багаж наблюдений, знаний и сценических оправданий оказался уже использованным. То, что в течение подготовительного периода работы было накоплено при помощи изучения жизни и творческого фантазирования, пошло, как говорится, в дело. Но работа еще не закончилась, а питательный материал уже иссяк. Повторение того, что говорилось на первых беседах, не помогает. Актер начинает скучать. В результате наступает творческий зажим. Репетиции топчутся на одном месте.

Что в этом случае должен делать режиссер? Лучше всего, если он займется обогащением актеров новой творческой пищей, погрузит их в изучение жизни. В результате появятся новые, свежие, увлекательные мысли и слова. Они-то и оплодотворят дальнейшую работу.

**5. Стремление актера сыграть чувство.** Существенным препятствием для творчества может оказаться стремление во что бы то ни стало сыграть какое-нибудь определенное чувство. Режиссер обязан всеми способами предостеречь от этого. Лучше всего, если он подскажет актеру необходимую действенную задачу.

**6. Допущенная неправда.** Нередко творческий зажим возникает у актера в результате допущенной во время репетиций и незамеченной режиссером какой-нибудь, иногда совершенно ничтожной, неправды. Например, актер страхивает снег со своего пальто, трет озябшие на морозе руки, пьет стакан горячего чаю и т. п. Если актер выполнит какое-нибудь из этих простых физических действий фальшиво, это повлечет



за собой целый ряд весьма печальных последствий. Одна неправда неизбежно влечет за собой другую. Наличие хотя бы маленькой неправды свидетельствует о том, что чувство правды у актера не мобилизовано. А когда чувство правды не мобилизовано, творить нельзя.

Вот почему К. С. Станиславский такое исключительное значение придавал тому, как выполняется актером простая физическая задача. Овладев чувством правды на простых физических задачах, актер может приступить к выполнению сложных психологических задач. Снисходительное отношение режиссера к качеству выполнения элементарных задач крайне вредно.

Очень часто бывает так. Актер сфальшивил при выполнении маленькой физической задачи. Режиссер думает: «Ничего, это пустяки, я потом ему об этом скажу — он исправит», — и не останавливает актера. Он бережет драгоценное время для ответственной сцены.

Режиссер в данном случае поступает неправильно! Художественная правда, которой он пренебрег, сейчас же за себя отомстит: она упорно не будет даваться в руки, когда дело дойдет до ответственной сцены. И для того чтобы эта сцена получилась, необходимо, оказывается, вернуться назад и исправить сделанную ошибку.

Отсюда вытекает весьма существенное правило для режиссера: никогда не следует идти дальше, не добившись безупречного, с точки зрения художественной правды, исполнения данного места. И пусть не смущает режиссера то обстоятельство, что ему придется на пустяк, на какую-нибудь фразу потратить не одну репетицию. Потеря времени окупится с избытком. Актеры, будучи однажды поставлены на рельсы подлинной художественной правды, легко воспримут всякое новое задание и выполнят его правдиво.

Следует всячески протестовать против метода работы над пьесой, когда режиссер проходит всю пьесу «как-нибудь», а потом начинает «отделывать» ее в надежде, что при повторном прохождении пьесы он устранил допущенные недостатки. Жесточайшее заблуждение! Дело в том, что фальшь обладает способностью затвердевать. Ее потом ничем не вытравишь. Особенно вредно по нескольку раз повторять сцену, если она не выверена с точки зрения художественной правды актерского исполнения. Повторять можно только то, что идет верно, пусть еще недостаточно выразительно, четко и ярко, зато верно!



Мы рассмотрели важнейшие условия творческого состояния актера, отсутствие которых является непреодолимым препятствием для творчества: сосредоточенное внимание актера, мускульная свобода, сценическое оправдание, знание жизни и деятельность фантазии, выполнение действительной задачи и вытекающее отсюда взаимодействие (сценическое общение) между партнерами, чувство художественной правды. Все это — необходимые условия творческого состояния актера. Отсутствие хотя бы одного из них влечет за собой исчезновение и других. Все эти элементы творческого состояния теснейшим образом связаны друг с другом. В самом деле: без сосредоточенного внимания нет мускульной свободы, нет сценической задачи, нет чувства правды: допущенная хотя бы в одном месте неправда мешает органическому выполнению сценической задачи в последующих сценах и т. д.

Однако далеко не безразлично, за какое условие следует ухватиться в каждом конкретном случае для того, чтобы восстановить утраченное творческое состояние в целом. Восстанавливать нужно в первую очередь именно то условие, утрата которого повлекла за собой разрушение всех остальных. Режиссер должен постараться в каждом отдельном случае поставить верный диагноз, найти то звено, за которое следует ухватиться, чтобы вытащить всю цепочку.

Отсюда ясно, каким острым глазом, чуткостью и проницательностью должен он обладать. Все эти качества легко развиваются, если режиссер ценит и любит актера, если он не терпит ничего механического на сцене, если он не удовлетворяется до тех пор, пока актерское исполнение не станет внутренне наполненным и художественно правдивым.

---





А. ПОПОВ

## МИЗАНСЦЕНА

**М**изансцена, рожденная и исторгнутая из глубины режиссерского сердца, мизансцена, развернутая во времени и в пространстве, часто звучит как режиссерская новелла, музыкальная сюита или злая эпиграмма. И если это звучание связано с эмоциональным зерном пьесы, поэтическим строем произведения, оно волнует зрителя и неотъемлемо от мыслей и чувств, возбуждаемых пьесой. Мы помним такие мизансцены у наших больших мастеров — Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Марджанова — и у лучших режиссеров, наших современников. Они врезаются в память яркими образами режиссерского искусства.

Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически, через актеров.

Спектакль обретает свою художественную выразительность и силу через определенную стилистику мизансцен, верно выражающих мысль через их характер, графический рисунок, через темпо-ритм их движения.

Как танец — язык балета, так пластическая выразительность непрерывной цепи мизансцен является языком режиссера.

Мизансцена, несомненно, одно из могущественнейших средств выражения замысла режиссера, его чувств и мыслей, порожденных пьесой и отраженной в пьесе жизнью.

Но видеть все действия пьесы в живой пластике для режиссера мало, ему приходится овладевать законами лепки



не только отдельных фигур, но и больших человеческих масс. Это искусство полностью определяется особыми качествами композиционного дарования режиссера. Без этого дара вообще нельзя из множества деталей и частных построить целое художественное произведение, то есть спектакль.

Хорошая, верная, образная мизансцена никогда не возникает сама по себе и не может быть самоцелью для режиссера — она всегда является следствием комплексного решения ряда творческих задач. Сюда входят и раскрытие сквозного действия, и целостность актерских образов, и физическое самочувствие действующих лиц, и, наконец, атмосфера, в которой протекает действие. Всем этим формируется мизансцена, и все это формирует мизансцена.

Режиссер знает, что сценическое действие является собой процесс борьбы движущих сил пьесы. Логика развития этой борьбы, то есть сквозное действие, имеет внутри каждой картины или акта ряд напряженных этапов, которые режиссер и формирует в мизансцене. Нельзя лепить мизансцены из пассивной актерской массы. Необходимо иметь разбуженного к действию, целесообразно действующего актера. Актер не один на сцене, их часто бывает много, их действия могут выливаться стихийно. Вот здесь-то и начинается процесс организации той борьбы, в которую выливаются противодействующие силы пьесы.

Все действия актеров на сцене требуют яркой, впечатляющей сценической формы. Это не просто упорядочение стихийно возникающей борьбы, а поиски такого выразительного языка, какой мы знаем в скульптуре, в живописи.

Наблюдающееся у молодых режиссеров стремление скорее освоить мастерство мизансцены объясняется именно тем, что мизансцена является как бы зримым плодом режиссерского искусства.

При элементарном понимании мизансценирования существует даже специальный, ремесленный термин — «разводка». Возникает впечатление, что мизансценировка — это особая область режиссерской работы, мало связанная с остальной деятельностью режиссера.

Все это, конечно, неверно и является результатом примитивного понимания мизансцены, как расположения действующих лиц на сцене для соответствующего диалога. Следовательно, спешить и начинать с установки актеров в мизансцену — это значит, не раскрыв содержания, пытаться его формировать.



Художественным идеалом для режиссера в реалистическом спектакле, с моей точки зрения, являются такие мизансцены, которые, конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в то же самое время в своей образной пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля.

В данном случае речь идет об узловых, центральных мизансценах спектакля. Этого обобщения мы добивались и в центральной мизансцене «Взятие Измаила» в пьесе И. Бахтерева и А. Разумовского «Суворов» в Центральном театре Советской Армии в Москве, строя ее как пирамиду из человеческих тел, увенчанную Суворовым. Это душевный разговор полководца на пригорке в ночь перед штурмом. Солдаты расположились вокруг Суворова, лежа около горящих костров. Здесь же жизненно достоверно для бивуака времен Суворова и в то же время к моменту вдохновенного одушевления полководца, к моменту подъема войска на штурм мизансцена звучит образно-патетически: Суворов на гребне человеческой волны вместе с солдатской массой являет собой как бы памятник бессмертной воинской славы русского народа.

Для патристического спектакля о великом русском полководце такая мизансцена стилистически и образно вполне правомерна.

Возьмем известную всем по фотографиям знаменитую мизансцену «На колокольне» в спектакле Художественного театра «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Народ, разбуженный великими идеями Ленина, поднялся высоко над землей, над бескрайними просторами Родины. Все фигуры—в воодушевлении и динамике, как будто ветер рвет их одежду. Весь этот вихрь человеческого темперамента порожден одним словом: Ленин! Васька Окорок этим именем раскрывает американскому солдату весь смысл борьбы и революции. Эта замечательная мизансцена — яркий пример образного художественного обобщения мысли не только данной сцены, но и идеи всего спектакля.

Принципы и приемы, по которым режиссерам удастся сочетать жизненное правдоподобие мизансцены с ее глубоким обобщающим смыслом, выраженным в образной форме, и являются для нас главными.

Жизненное правдоподобие в расположении человеческих фигур на сцене, в котором удобно актерам произносить авторский текст, — задача не очень трудная и малохудожествен-



ная. Это линия внешней имитации человеческого поведения. Здесь отсутствует главный признак искусства — художественный образ.

Я позволю себе несколько задержаться на массовых мизансценах, во-первых, потому, что в большинстве своем они являются узловыми, главными в спектакле, а во-вторых, потому, что массовая сцена, которая строится на взаимодействии каждой отдельной фигуры с остальной массой людей, во многом напоминает маленькую пьесу внутри большой пьесы. Поэтому вопрос выявления в массовой сцене ее художественного образа, осуществляемого в центральной, главной мизансцене, нам очень важен, ибо это одно из составляемых, составляющих сумму, — спектакль.

В качестве примера сугубо концентрической мизансцены возьмем одну из картин пьесы «Трудные годы» А. Н. Толстого.

Алексей Толстой показал Ивана IV в развороте больших исторических событий, в жестокой борьбе с боярством. Борьба эта шла за целостность государства и могущество Руси: быть ли ей великим государством или распылиться на мелкие, вотчинные княжества.

Осознание важнейших психологических черт характера Грозного возникло у исполнителя народного артиста СССР Н. П. Хмелева в процессе анализа картины «Земский собор», именно здесь он четко решил для себя сквозное действие роли.

«Россия должна стать великим государством. Моя миссия, задача Хмелева — Грозного, осуществить это!» — говорил актер.

Идея будущей мощи России, заложенная Толстым в основу характеристики Грозного, волновала Хмелева. Актеру нравилась скупость мизансцен. В течение всей картины «Земский собор» Иван сидит на троне, поэтому малейший поворот фигуры или головы или даже жест руки в данном случае ощущались им как выразительная мизансцена тела.

«У меня в этой картине должен быть пульс сто двадцать, — говорил он, — должна быть та степень духовной напряженности, которая не позволяет мне расплескиваться в суетливых, мелких жестах, а тем самым показать свое волнение иноземному послу, боярам».

В решении массы, в характере мизансцен мы, режиссеры, стремились к концентрической выразительности, они были продиктованы прежде всего природной темперамента автора и стилем самого произведения. Темперамент Алексея Тол-



стого, как бы запертый на ключ, бьется и пульсирует в каждом образе этой страстной сцены. Этот темперамент абсолютно лишен внешней динамики как у Грозного, так и у бояр.

Художник П. В. Вильямс с огромным вкусом решил декорацию палаты опричного двора, где собрался Земский собор, в форме богато убранной крестьянской избы. В красном углу, в центре сцены, трон Грозного, резанный из слоновой кости. На лавках, поставленных диагонально от трона, к бокам портала сцены, сидят по одну сторону бояре в роскошных парчовых кафтанах, по другую — опричники, а над ними мерцает живопись старинных икон.

Таким образом, царь Иван композиционно был как бы «точкой общего схода» во всей картине.

Мы с Вильямсом отказались от множества вариантов «Земского собора», прежде чем пришли к планировке всей картины как бы углом. Преимущества этой композиции «Земского собора» очевидны. Иван — центр всей сцены. Ему удобно наблюдать бояр. Бояре, уклоняясь от пронизывающих глаз Ивана, естественно, поворачиваются на зрительный зал, то есть при единоборстве Ивана и бояр мы видим лица и глаза двух борющихся сил пьесы. И в то же время при этой планировке удастся расколоть собор еще на две противопоставляемые группы: бояр и опричников. Они сидят на скамьях друг против друга.

Но самое главное в этой планировке заключалось в том, что все участвующие имели возможность использовать скудные и сильные выразительные средства. Малейшее движение головы, рук и глаз становится актом большого действия. Этого требовало само существо картины, необычайно страстной внутренне и спокойной внешне.

Так характер пьесы и индивидуальный темперамент автора подсказали режиссерскую композицию и ритм основной картины спектакля.

Вглядываясь в образцы режиссерского построения народных сцен, а также изучая произведения живописи, мы улавливаем композиционные законы и принципы, по которым организуется человеческая масса в этих произведениях искусства. Как в народной сцене, так и в многофигурной композиции в живописи мы не можем не заметить приемов, которыми художник связывает, сцепляет отдельных людей в одно целое, подчиняя этих людей единому стремлению и действию. Мы видим, как масса, состоящая из множества людей, иногда распавшаяся на отдельные группы, масса, имеющая разное

отношение  
время жи  
людей, ср  
объект. В  
на сцене  
действия.  
В карти  
зова, отпра  
это вернув  
«Бронепоез  
ной мизанс  
словом Ле  
В сцене «В  
ре» — Ива  
Главный  
как бы увя  
объекта и  
театре расс  
внешнее пр  
ное никако  
Активно  
является в  
В живописи  
ков мы наб  
Куда бы  
новился, —  
ту, выража  
И. Репина.  
Любая ф  
из ссылки.  
Но сцени  
особый, нед  
нические об  
живопись. И  
мгновениям  
женного мо  
В «Не ж  
щения глав  
этого событ  
ность потряс  
как продолж  
Так неуж  
времени и в



отношение к происходящему в пьесе или в картине, в то же время живет одним событием. Это событие выражено через людей, среди которых имеется очень часто центральный объект. В произведениях живописи эти объекты фиксированы, на сцене они чередуются в зависимости от развивающегося действия.

В картине В. Сурикова «Боярыня Морозова» — это Морозова, отправляемая в заточение. В репинском «Не ждали» — это вернувшийся из ссылки глава семьи. «На колокольне» в «Бронепоезде 14-69» объект чередуется, но в кульминационной мизансцене — это Васька Окорок, пытающийся одним словом Ленин раскрыть весь смысл социальной революции. В сцене «Взятие Измаила» — это Суворов. В «Земском соборе» — Иван Грозный.

Главный центральный объект, ведущий сквозное действие, как бы увязывает собой всю массу. Без этого центрального объекта и живописная композиция и массовая мизансцена в театре рассыпаются на отдельные фигуры и создают лишь внешнее правдоподобие жизни, правдоподобие, не подчиненное никакому внутреннему смыслу.

Активное отношение действующих лиц к одному объекту является в театре сильнейшим выразительным средством. В живописи в ряде замечательных картин великих художников мы наблюдаем то же самое.

Куда бы наш глаз ни упал, на какой бы фигуре ни остановился, — эта фигура направляет нас к центральному объекту, выражающему главную мысль. Вспомним «Не ждали» И. Репина.

Любая фигура в «Не ждали» приводит нас к вернувшемуся из ссылки.

Но сценическое искусство по отношению к живописи имеет особый, недоступный живописи фактор — время. Наши сценические образы реализуются во времени, чем не располагает живопись. Но и она борется с так называемыми застывшими мгновениями и достигает впечатления длительности напряженного момента.

В «Не ждали» Репин дает неожиданный момент возвращения главы семьи, но опять-таки в различных этапах оценки этого события; в восклицании людей ощущается протяженность потрясающего события. Реакция на это событие звучит как продолжительный музыкальный аккорд.

Так неужели театру, реально раскрывающему действие во времени и в пространстве, располагающему живым челове-



ком — актером, надлежит делать из мизансцен статические картинки и застывшие мгновения?

В народной сцене обычно мало авторского текста или он совершенно отсутствует, но это, однако, не значит, что в сцене нет острейшего действия и больших переживаний, поэтому все средства пластической выразительности — язык человеческих движений — приобретают сугубо важное значение. Здесь режиссер и актер становятся как бы скульпторами и живописцами отдельных человеческих фигур и больших масс в народных сценах.

В интересующем нас вопросе массовой оценки события при многообразии индивидуального к нему отношения мы спокойно можем оперировать образцами живописи. Там мы как раз видим примеры эмоциональной заразительности, общей массовой реакции на один объект; но мы видим и другое: чем единодушнее общее восприятие объекта, тем дифференцированнее его оценка. Вспомним богатую гамму индивидуальных отношений к появившемуся из ссылки человеку в «Не ждали», начиная от горничной, не понимающей, кто пришел, девочки, недружелюбно смотрящей на вошедшего, и кончая гимназистом-сыном, узнавшим своего отца.

Итак, единый объект для массы как бы увязывает ее в одно целое, в то же время отнюдь не обезличивая ее, то есть не предпреляя единого отношения к факту.

Но совсем не обязательно, чтобы конкретный объект для массы был воплощен в отдельном человеке. Возьмем репинских «Бурлаков на Волге». Люди, объединенные тяжелым трудом, сосредоточены на собственной мысли. Они прикованы к единому для всех объекту — к думе о жизни своей, о тяжелом, рабском труде, неизбежно связанном с мечтой о лучшей доле. И то, что каждый сосредоточен на мысли, то есть ушел как бы в себя, при общем физическом устремлении вперед делает группу целостной, монолитной. Только один молодой бурлак, поправляя лямку, слегка отклонился назад. Но эта фигура еще больше подчеркивает единое устремление людей.

В репинских «Запорожцах» люди пишут письмо, в «Бурлаках» — тянут барку; у Сурикова боярыню Морозову провозжают в ссылку — во всех этих замечательных картинах действие является основой, на которой раскрываются идея произведения и характеры людей.

И тем не менее не всякое действие и не все люди, совершающие какое-либо действие в картине, способны нас волновать так, как волнуют они в картинах Репина, Сурикова. Два мо-



мента имеют здесь решающее значение. Первый — удивительная типичность лиц. Каждый из бурлаков является собирательным образом волжского бурлака. Отсюда у зрителя создается впечатление, что он видел именно такого, что это подлинная, невыдуманная жизнь.

И второй момент, целиком связанный с первым, — этот отобранный типический характер привлекает зрителя своим внутренним миром. Каждый бурлак по-своему интересный человек, с ним хочется общаться, беседовать, узнать его жизнь. В нем чудятся залежи богатых человеческих возможностей. И отсюда возникает широкое обобщение — это образ русского народа, который в непосильном, каторжном труде губил свои нераскрытые духовные силы. Отсюда вырастает огромное трагическое полотно великого реалиста Репина и его потрясающая революционная сила.

Картина Репина померкнет, потускнеет, перестанет «хватать за сердце», если бурлаки, изнемогая в каторжном труде и на фоне того же волжского пейзажа, потеряют в своем облике ту «жизнь человеческого духа», по выражению Станиславского, какой их наделил художник.

Если на минуту представить себе картину «Запорожцы», написанную с тем же блеском живописного мастерства, но заполненную заурядными, неинтересными человеческими физиономиями, — картины не станет. Исчезнут казачья богатырская удаль, умный, соленый юмор, исчезнет народный дух картины.

Таково значение духовного мира изображаемого на картине человека. Не менее важно оно и в театре. Нам необходимо изучать классические произведения живописи, особенно в связи с построением народных сцен и в связи с овладением искусством мизансцены.

Органическая жизнь каждого участника народной сцены с ощущением внутренней свободы и творческой активности — это одно из сложнейших и труднейших явлений сценического искусства. Сложность здесь может усугубиться ничем не ограниченной инициативой режиссера, приводящей к насилию над актером-исполнителем, или анархической свободой актера, который якобы во имя правды и творческой свободы не приемлет общих для всей сцены композиционных форм.

Распад формы в коллективном искусстве театра всегда начинается с того же, что и крыловская басня «Квартет»: когда нет согласия в едином устремлении, в общем понимании.



нии задач искусства, в единстве эстетических вкусов, тогда на поверхность выходит более сильная инициатива, без убедительности и художественной глубины. И эта инициатива во имя скорейших результатов выливается в угнетение одного другим: или актеры уводят сцену в сторону от ее содержания, или режиссеры насильно тащат актеров к непонятному и не увлекающему их решению, хотя бы и исходящему от содержания, подсказанного пьесой. Чаще всего в силу организаторских функций, присущих режиссеру, угнетенными оказываются актеры.

И вопрос сводится как раз к тому, чтобы режиссеру не злоупотреблять властью, рассчитывая на заражение и увлечение, а актерам учиться развивать свою личную творческую инициативу, отталкиваясь от содержания всей сцены, от общих целей, раскрывающихся в режиссерском замысле, если, конечно, замысел исходит от идеи и сверхзадачи пьесы, связанной с задачами нашей современности.

В народных сценах поведение и сценическая жизнь каждого исполнителя должны быть подчинены центральному событию картины. Но это не значит, что исполнители должны по указке режиссера механически замирать или затихать, повинаясь «дирижерской палочке» режиссера.

Зрительный центр, на котором собрано внимание зрителя, в любой сцене может быть один, а может быть их и несколько. Перемена их, то есть чередование зрительных центров, может быть резкое и замедленное и, наоборот, может быть короткое и быстрое. Жизнь массы, индивидуальные задачи каждого исполнителя, активность, ритм, психологическое самочувствие каждого актера должны быть подчинены перемене зрительных центров. И в этих переносах актерского внимания, в пластических перемещениях, в шумовых реакциях каждый исполнитель должен создать с помощью режиссера такую партитуру психофизической жизни на сцене, чтобы ему было свободно и легко, чтобы жизнь его была органичной в этом строгом подчинении форме целого, а не исходила только из механического выполнения режиссерского задания.

В классической живописи, к образцам которой мы неоднократно прибегали, существуют примеры членения картины на несколько зрительных центров в противовес единому центру. Таким примером может служить «Крестный ход в Курской губернии» Репина. Но это отнюдь не значит, что картина распадается на отдельно существующие группы.

Масса в картине «Крестный ход в Курской губернии» не

собирает  
объекта,  
берегов.  
фигура  
же врем  
Режи

сбобщая  
мизансц  
Итак

ляется, к

нально з

в театра

Но в это

режиссер

тизации.

ческих и

происход

подчинен

чатление

Мы п

ской и р

точно ус

ная для

накового

Наоб

множест

многооб

вуют у а

так сущ

есть скв

пьесы, и

момента

существ

Стан

расклад

между

правиль

линии д

След

ский ха

образия



собирается, не концентрируется вокруг одного какого-либо объекта, а льется широким потоком, как река, вышедшая из берегов. В этом могучем потоке каждая группа и отдельная фигура живут своей жизнью, имеют свое завершение, и в то же время они — только фрагмент целого.

Режиссеры должны учиться разматывать мизансцену и, обобщая отдельное явление, доводить его в режиссерской мизансцене до образа эпохи, до символа.

Итак, единая реакция массы на тот или иной факт является, как мы видели, чрезвычайно впечатляющим и эмоционально заражающим моментом и в живописной композиции и в театральной сцене, поэтому к ней и стремятся режиссеры. Но в этом стремлении к максимальной экспрессии таится для режиссера одна из серьезных опасностей — опасность схематизации. Когда мы видим на сцене толпу, лишенную человеческих индивидуальностей, наделенную одним отношением к происходящему, единообразно реагирующую на события и подчиненную одному темпо-ритму, то это всегда создает впечатление не правды, а некоей условной театральщины.

Мы подошли к одному из самых сложных вопросов актерской и режиссерской технологии — темпо-ритму. Необходимо точно установить, что общий для массы объект и обязательная для всей массы оценка события отнюдь не означают одинакового отношения к событию, одинаковых реакций на него.

Наоборот, оценка одного и того же события порождает множество различных реакций, а следовательно, богатое многообразие индивидуальных темпо-ритмов. Но как существуют у актера две перспективы — перспектива артиста и роли, так существуют и два темпо-ритма: один — всей пьесы, то есть сквозного действия, которому подчинено движение всей пьесы, и другой — отдельной роли и каждого ее отдельного момента. Из разных ритмов, которыми живет каждое действующее лицо, рождается общий ритм действия.

Станиславский говорит: «Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы»<sup>1</sup>.

Следовательно, каждая сцена имеет свой темпо-ритмический характер, и ее темпо-ритм складывается из богатого многообразия индивидуальных темпо-ритмов. Режиссерская ошиб-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 167.



ка, приводящая к фальши и ремеслу, начинается с того момента, когда режиссер навязывает один, общий для всех исполнителей темпо-ритм сцены или картины.

Следовательно, в данном случае режиссер идет к общему темпо-ритму сцены механически, не через слияние множества индивидуальных, разнообразных темпо-ритмов, а показывает всем актерам один темпо-ритм сценического действия и требует его выполнения. При таком положении каждый исполнитель, например в народной сцене, перестает ощущать себя живым человеком определенного характера, со своим отношением к происходящему, а чувствует себя пешкой в руках режиссера. В этот момент для него кончается правда существования в образе и начинается выполнение чужого, режиссерского задания.

Такой готовый и одинаковый для всех темпо-ритм Станиславский называет условным: «Когда много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета в ансамблях, создается условный темпо-ритм. Сила его в стадности, в общей механической приученности.

Если не считать отдельных редких случаев, когда целая толпа захвачена одним общим стремлением, такой темпо-ритм, один для всех, неприменим в нашем реальном искусстве, требующем всех оттенков подлинной жизни».

В народной сцене требуются «соединения разных ритмов», и именно эта совокупность создает темпо-ритм, блещущий всеми оттенками подлинной жизни. И этот темпо-ритм целой народной сцены или картины является не чем иным, как развивающимся темпо-ритмом сквозного действия пьесы на данном этапе его развития.

Это соединение, эта совокупность различных скоростей и размеренностей, выливающих в темпо-ритм целой сцены или картины, объединяя людей, не обезличивают их, не лишают многообразия характеров, как не обезличивает сценические характеры единое сквозное действие пьесы для всех исполнителей.

Темпо-ритм развивающегося сквозного действия в значительной степени предопределяет стилистику и пластический характер мизансцены всего спектакля.

Вспомним два спектакля, поставленные гениальным режиссером К. С. Станиславским: «Женитьбу Фигаро» Бомарше и «Горячее сердце» Островского. Какой разительный контраст в характере и темпо-ритме мизансцен этих спектаклей!

Если  
Фигар  
ние ко  
ритм  
строе  
рактор  
ного д  
ского,  
Сце  
Грибун  
лан —  
вов) —  
Поступ  
диктова  
отнодь  
темпо-р  
стим по  
нали иг  
ва — Г  
Это  
ностей т  
Если  
«Укрош  
ного дом  
наверно  
теля с х  
Колл  
в пьесе  
процесс  
покояще  
шел сво  
сцен. Ми  
волю Ка  
восторг  
Я бы  
инного мо  
чала раб  
мерений  
зансцене  
целостно  
и Гортен  
весном т  
цы, а Пе



Если графически записать на полу мизансцены «Женитьбы Фигаро», то они, наверное, будут напоминать фигурное катание конькобежцев. Это круги, спирали и восьмерки. Темп-ритм и графика их подсказаны содержанием, внутренним строем бессмертного творения Бомарше, национальным характером персонажей, эпохой, грациозным блеском комедийного диалога и, наконец, режиссерским замыслом Станиславского, его видением пьесы Бомарше.

Сценические фигуры «Горячего сердца» (Курослепов — Грибунин, Хлынов — Москвин, Градобоев — Тарханов, Силан — Хмелев, Матрена — Шевченко, Наркис — Добронравов) — это какие-то идолища, вырубленные из куска дерева. Поступь и темп-ритм хлыновско-градобоевского царства продиктовали более тяжелые и более статичные мизансцены. Это отнюдь не значит, что внутри спектакля нет конфликтующих темп-ритмов. Действия, а следовательно, и пластика, допустим порывистой Параши — Еланской, только тогда и начинали играть, тогда сталкивались с темп-ритмом Курослепова — Грибунина.

Это и есть смешение разнообразных скоростей и размеренностей темп-ритма спектакля.

Если же какой-либо театр по недоразумению поймет «Укрощение строптивой» Шекспира как торжество феодального домостроя, то цепь режиссерских мизансцен в спектакле, наверное, будет напоминать выступления циркового укротителя с хищниками.

Коллектив ЦТСА и режиссура спектакля восприняли в пьесе великого гуманиста любовь как главную силу. И этот процесс взаимоукрощения силой пробуждающейся любви, покоящейся на основах взаимного уважения и доверия, нашел свое выражение в совершенно другом характере мизансцен. Мизансцены, в которых Петруччо пытается сломить волю Катарина, чередуются с мизансценами, выражающими восторг от ее ума и женской ловкости.

Я бы не сказал, что мизансценический образ того или иного момента спектакля всегда осознан у режиссера до начала работы. Бывает и так, что всем ходом сознательных намерений режиссер неосознанно приходит к той или иной мизансцене, которая подчас становится лучшим выражением целостного образа и зерна спектакля. Катарина, Петруччо и Гортензио мчатся на конях, схватившись в последнем словесном турнире. Катарина уже обретает покой победительницы, а Петруччо перестает ощущать вкус победы и становится



великодушным. Это одна из предпоследних картин спектакля, где празднует свое торжество любовь.

И, пожалуй, эти мчащиеся на конях к своему счастью молодые люди и ковыляющий за ними на своей лошаденке бездарный подражатель Гортензио наилучшим образом выражают весь внутренний строй и темпо-ритм спектакля.

Язык мизансцен, как только он становится выражением внутренней жизни героев, сверхзадачи пьесы и спектакля, обретает свое нескончаемое богатство и многообразие. На этой основе расширяется «словарь» режиссерского языка. Мы знаем мизансцены плоскостные и глубинные, мизансцены, построенные по горизонтали и по вертикали, мизансцены, строящиеся по диагонали, по кругу и по спирали, мизансцены симметричные и асимметричные. Пластический язык и темпо-ритмы этих мизансцен в каждом отдельном случае должны быть глубоко внутренне обоснованы.

Известно, что симметричная композиция создает впечатление уравновешенности, покоя, а не динамики.

В шекспировской драматургии тоже часто встречаются враждующие группы, а в центре как примиряющее начало имеется или король, или герцог.

Как только симметричная мизансцена станет формальным эстетическим приемом для картинно-театральной эффектности, так пьесы Мольера, Шекспира и многих драматургов потеряют свою великолепную динамичность и темперамент. Раскрывая же содержание симметричных сцен изнутри, мы приходим к небезынтересным выводам о том, что симметричная композиция в мизансценах чаще всего как раз используется для того, чтобы ее взрывать, а не для того, чтобы ею любоваться.

Кстати говоря, герцог в «Ромео и Джульетте» Шекспира, всегда появляющийся между враждующими Монтекки и Капулетти, то есть персонаж, пытающийся внести покой, на самом деле не вносит равновесия и не разряжает напряжения, а только подчеркивает предшествующее и последующее столкновения.

Режиссеры знают, что мизансцены по кругу создают впечатление замкнутости, а к диагональным мизансценам они прибегают как к самым динамичным на сцене.

Часто мысль режиссера выражается в образной многофигурной мизансцене. Каждая отдельная фигура, являясь деталью целой мизансцены, в то же время сама по себе имеет самостоятельное значение и законченный образ.

Возьмем  
бернии»  
деталь об  
то же вре  
художес  
несущего  
свою тяж  
вание дет  
красно по  
актеров,  
пешка в  
жиссерски  
Создат  
народной  
целую чел  
и воплоти  
Тело а  
личные по  
с человеко  
в котором  
мает, чувс  
Это ка  
овечивани  
одним из  
но, как и  
даться до  
атрофиров  
когда оно  
о человеке  
Народн  
лев — худ  
альностей.  
Но когда  
мне броса  
боко сос  
образа, ил  
ма, эти ак  
стве, как т  
в период  
на репети  
того, что  
нами и что  
то, как вн



Возьмем, к примеру, тот же «Крестный ход в Курской губернии» Репина. Горбун, несомненно, важная и дополняющая деталь общей композиции широкого эпического полотна, и в то же время горбун может существовать как отдельно взятое художественное произведение — образ несчастного калеки, несущего «невидимые миру слезы», печаль, гнев и обиду на свою тяжкую долю. То же самое единство и взаимопроникновение детали и целого мы можем наблюдать в любой прекрасно построенной мизансцене, воплощенной коллективом актеров, если только каждый исполнитель — художник, а не пешка в руках режиссера, механически выполняющая режиссерский рисунок.

Создать такого репинского горбуна в театре в какой-либо народной сцене — это значит создать в своем воображении целую человеческую биографию, найти глаза этого человека и воплотить все это в мизансцене своего тела.

Тело актера может быть манекеном, принимающим различные положения, как бы объясняющим все, что происходит с человеком, и может быть эластичным и прозрачным сосудом, в котором отражается все то, чем живет человек, что он думает, чувствует, чего он хочет.

Это качество пластической выразительности, как бы просвечивания в теле всей внутренней жизни человека, является одним из первых признаков сценической одаренности актера, но, как и все дары природы, оно может развиваться, доводиться до степени высокого совершенства и может грубеть и атрофироваться. Когда тело послушно замыслам автора, когда оно способно «петь», тогда многое можно рассказать о человеке, которого актер стремится воплотить на сцене.

Народные артисты СССР М. И. Бабанова и Н. П. Хмелев — художники ярко выраженных творческих индивидуальностей. Оба принадлежат к разным сценическим школам. Но когда я работал с ними и наблюдал их на репетициях, то мне бросилась в глаза одна общая присущая им черта — глубоко сосредоточенные и поглощенные поисками зерна образа, или физического самочувствия, или внутреннего ритма, эти актеры ежесекундно ощущали свое тело в пространстве, как тело все время разговаривающее. Глядя на Бабанову в период работы над «Поэмой о топоре» и наблюдая Хмелева на репетициях «Ивана Грозного», я не мог отрешиться от того, что они репетируют как бы в зале с зеркальными стенами и что они время от времени фиксируют и корректируют то, как внутренний процесс жизни в роли выражается вовне.



Отсюда и мучивший Хмелева вопрос, который он часто задавал себе и режиссеру: «А какой у меня здесь балет?»

Примеры богатой пластической выразительности мы должны наблюдать в повседневной окружающей нас жизни, когда художницей выступает сама природа. Кроме того, мы можем детально изучать мизансцены тела на образцах классической живописи. Для того чтобы понять, почувствовать, что такое предельная физическая свобода, так необходимая актеру, ему следует вглядываться в такие картины, как репинский «Отдых» или «Спящая Венера» Джорджоне.

Вспомним хотя бы фигуру майора в картине Федотова «Сватовство майора». В ней выражен весь самоуверенный характер жениха, и именно в фигуре, так как лицо в общей композиции и масштабе картины слишком мало.

Постав корпус, ноги, локти, закрученный тус — все говорит о том, что слово «нет» ему незнакомо. И играет все в фигуре потому, что вписана она в светлый квадрат двери. Поэтому, приковывая внимание к мизансцене тела, мы ни одной минуты не должны забывать о том, как и где мы будем лепить тело актера, как и чем мы его осветим и на каком фоне будет фигура наилучшим образом работать. Одна фигура, сама по себе верию живущая, еще не становится выразительным образом.

Всеми этими средствами еще в большей степени располагает режиссер. У него еще есть возможность музыкального или шумового усиления для любого пластического образа.

Посмотрите, как выразительна в своем неизбывном горе сидящая на земле старуха в картине Сурикова «Утро стрелецкой казни».

Такую мизансцену и в живописи и в театре можно назвать острой и жестокой. В великом страдании сесть на землю, охватив свои колени, может только крестьянка. На первый взгляд сидение на ровной земле как бы конфликтует с пафосом трагического переживания, а в конечном счете еще больше подчеркивает его неприукрашенной правдой.

Лучше всего это можно понять на другом, хотя и близком ассоциативно примере.

Если мы посмотрим бесчисленное количество набросков, эскизов и вариантов к «Боярыне Морозовой», то на некоторых, самых первоначальных, увидим, что Суриков сначала компоновал фигуру Морозовой в санях на каком-то возвышении, но с таким же фанатическим взглядом и поднятой вверх рукой, а в конце концов художник бросил боярыню Морозову



на солому. Она сидит на дне саней, вытянув ноги и судорожно схватившись правой рукой за край саней. Человеческая фигура согнута под прямым углом. Так сидеть неудобно и «не эстетично». Но есть эстетика высшей суровой правды. Во имя ее Суриков и отказался устраивать Морозову «поудобнее». И сейчас, когда смотришь на эти варианты, то думаешь: насколько бы проиграла картина, если бы Морозова сидела на скамеечке, и померк бы ее фанатический пафос.

В связи с действенным решением цепи мизансцен и пластической выразительностью «мизансцены тела» мне хочется немного сказать о «красноречии» немого кино и «косноязычии» говорящего театра.

В те далекие времена, когда кино еще не умело разговаривать и было немым, каждой режиссерской и актерской мысли обязательно искалось выражение в действии. Разве нам что-нибудь непонятно из того, что происходило в «Бронепосце» С. Эйзенштейна или в «Конце Санкт-Петербурга» Вс. Пудовкина?

Актер в немом кино тренировался и воспитывал свое тело так, чтобы через разговор всей фигуры поведать о том, чего он хочет, о том, как он относится к окружающим, о своем психофизическом самочувствии и т. д.

Немое кино вдохновенно говорило об Октябрьской революции («Октябрь» Эйзенштейна) и героях гражданской войны, и этот разговор был точен, ясен, выразителен.

Об этих же великих событиях рассказывал и наш говорящий театр, и в ряде своих спектаклей говорил вдохновенно, например в «Бронепоезде 14-69» в МХАТе, в «Любови Яро-вой» К. Тренева в Малом театре. Но если сравнить массовый поток спектаклей говорящего театра с таким же массовым потоком картин «великого немого», то мы увидим, что выразительный язык театрального режиссера и актера очень часто имел «плохую дикцию». Объяснялось это просто. У немого кино не было иного пути, как искать действительную пластическую выразительность. Обилие надписей, объясняющих действие, считалось признаком плохого художественного качества фильма, поэтому количество надписей в немом кино было жестко ограничено. В этих трудных условиях и воспитывались выразительные средства режиссера и актера.

Как только кино заговорило, так появился соблазн наименьшего сопротивления, и поэтому композиционная выразительность режиссерских мизансцен и четкая пластическая выразительность актерского искусства начали отставать.



Речь, конечно, идет о расширении и обогащении пластической выразительности актера в театре и в кино, монтажного и композиционного искусства режиссуры на современном этапе говорящего и цветного кино. В кино пришли слово и цвет, которые всегда были в театре, и это очень хорошо. Но зачем же отказываться от действенной природы нашего искусства, от образного языка режиссерского и актерского мышления? Слово в кинематографе, учитывая его большую динамику, нежели театра, должно быть скупым, точным и выразительным.

Ставить спектакль или фильм, не имея режиссерского решения, которым увлекается актерский коллектив, — это значит просто пересказать текст автора. Точнее говоря, отказаться от образного языка сценического искусства.

Чтобы почувствовать и полюбить «разговор человеческих фигур» режиссеру необходимо детально изучать классические произведения живописи и скульптуры, полюбить рисунки Домье и Гаварни. В них он увидит богатое многообразие выразительных средств, которыми располагает человеческое тело. В творчестве Домье — чувства и страсти как бы вызваны на поверхность и доведены в изображении до гиперболы. А в рисунках Гаварни подкупает удивительно согласованный ритм в построении парных фигур. Все они — пример великолепных выразительных и музыкальных мизансцен.

Мизансцена тела, предполагая пластическую композицию фигуры отдельного актера, строится в полной взаимозависимости от соседней, связанной с ней фигуры. А если таковой нет, на сцене один актер, то и в данном случае эта одна фигура должна «откликнуться» на близстоящие объемы, будь то окно, дверь, колонна, дерево или лестница. В руках режиссера, мыслящего пластически, фигура отдельного актера неизбежно увязывается композиционно и ритмически с окружающей средой, с архитектурными строениями и пространством.

Говоря о композиции и мизансцене тела, мы отнюдь не думаем, что их можно лепить в отрыве от действия, психофизического самочувствия и темпо-ритма. Одно обуславливает другое.

В сценических диалогах, при парных мизансценах, любой поворот, ракурс фигуры «играет» только тогда, когда он, будучи выразителем сам по себе, увязан композиционно с соседствующей фигурой. В этом смысле парные фигуры Гаварни служат наглядным примером.

То же с  
созданный  
завершается  
стеме окру  
нных обра  
Часто с  
бросаемся  
такая форм  
раменом а  
Михаил  
городничих  
пугался во  
ся под кри  
Художеств  
одной секу  
грубости.  
Заботу  
боким рас  
эмоционал  
ра на дейс  
Предел  
творить на  
действия и  
Как-то  
Сильно хр  
научиться  
вихляюще  
дошва зв  
выбивал  
пично эки  
скетча. Н  
дет выгля  
жется, в  
трике по  
жего эта  
Поско  
надо ска  
А кроме  
бывают  
анатомии  
портрет  
средства  
ской акт



То же самое мы видим и в спектакле. Отдельный образ, созданный актером, может быть очень ярок и выразителен, но завершается он и становится до конца понятен только в системе окружающих, дополняющих и контрастирующих с ним иных образов.

Часто страдая от скуки и серости ремесленничества, мы бросаемся к яркой и острой форме, но забываем о том, что такая форма порождается и оправдывается огромным темпераментом актера, одержимостью создаваемого образа.

Михаил Чехов в Хлестакове с таким азартом ухаживал за городничихой и ползал перед ней на коленях и так панически пугался вошедшего городничего, что моментально оказывался под кринолином у городничихи. Требовательный зритель Художественного театра хохотал и аплодировал актеру, ни одной секунды не усматривая в этом фарса или пошлой грубости.

Заботу о яркой и острой форме нам надо сочетать с глубоким раскрытием основной страсти характера, с обретением эмоционального зерна и с большой сосредоточенностью актера на действенной задаче и на объекте.

Предельная внутренняя сосредоточенность актера может творить на сцене чудеса, оправдывать самые эксцентрические действия и острые невероятные мизансцены тела.

Как-то я встретил человека с парализованной ногой. Сильно хромая, он, видимо, много работал над тем, чтобы научиться ходить. С большой силой выбрасывая ногу с вихляющей ступней, он немедленно осаживал ее назад, и подошва звонко била об асфальт. Короче говоря, он идеально выбивал чечетку своей больной ногой, сам того не желая. Типично эксцентрическая походка какого-нибудь эстрадного скетча. Но я тотчас подумал, что в театре такая походка будет выглядеть нарочитой, придуманной. И дело, как мне кажется, в том, что актер будет всецело сосредоточен на эсцентрике походки, то есть на чечетке, а в жизни у моего прохожего эта чечетка стала механикой.

Поскольку мы коснулись гиперболы и преувеличения, то надо сказать, что они не равнозначные понятия в искусстве. А кроме того, преувеличения, если взять ту же живопись, бывают открытые, так сказать, с сознательным нарушением анатомии, и скрытые, более хитрые. Валентин Серов написал портрет гениальной актрисы М. Н. Ермоловой. Живописными средствами он хотел поставить как бы памятник великой русской актрисе. Серов действительно создал монументальный



образ, с явным преувеличением естественного роста Марии Николаевны Ермоловой.

Мне думается, что достигает он этого двумя приемами. Во-первых, он берет фигуру Ермоловой чуть снизу вверх. А во-вторых, складки тяжелого темного платья он разворачивает впереди фигуры. Она высится как бы на пьедестале, а главное, фактический, довольно высокий рост актрисы оканчивается «зашифрованным» с допуском зрительской фантазии. Каждый смотрящий на портрет проведет свою линию, где ноги касаются пола. Так Серов в данном портрете избирает свои средства к монументальности образа.

В процессе работы над спектаклем «Ромео и Джульетта» в Театре Революции меня, как режиссера, особенно грела мизансцена, найденная совместно с актером В. В. Белокуровым, исполнявшим роль Меркуцио. Меркуцио — красавец, человек эпохи Ренессанса, молод, силен и умен. Защищая честь и достоинство своего друга Ромео, он, сраженный шпагой Тибальда, падает... И вдруг понимает, что он, полный неизрасходованных сил, глупо и бессмысленно умирает, как жертва нелепой родовой вражды двух семей. Меркуцио умирает, восклицая: «Чума на ваши дома!»

В развитии действия пьесы эта сцена гибели Меркуцио является поворотным моментом — события обретают стремительный ход к трагической развязке всей пьесы. В психофизическом самочувствии Белокурова — Меркуцио со страшной силой выявились два фактора: тело слабеет, сникает, физические силы покидают его, ноги подкашиваются, а мысль и пронзенное шпагой сердце в последний момент жизни обрели невиданную силу протеста и гнева против бессмысленности той вражды, которая погубила его и, как зрители уже чувствуют, погубит Ромео и Джульетту. Эта сила благородного гнева оказалась сильнее ослабевшего тела. Меркуцио хочет уничтожить Тибальда собой — поэтому, судорожно сжав шпагу, вытянув ее вперед, он посылает себя на Тибальда как снаряд. Для того чтобы эту мысль реализовать, необходимо было к этому моменту разместить Меркуцио и Тибальда на разных высотах. Меркуцио — Белокуров был выше Тибальда на целый метр и стоял на краю площадки. С возгласом «Чума на ваши дома!» он бросал свое тело со шпагой на Тибальда — вперед и вниз, и какой-то момент тело было в полете. А в следующую секунду его подхватывали стоявшие внизу Ромео и Бевнолио и бережно опускали на землю, уже мертвого.



Этот бросок гневного Меркуцио, как бы посылающего себя «на таран», воспринимался зрительным залом не как акробатический трюк, а как эмоциональный образ протеста, связанный с идеей спектакля.

Я давно заметил у режиссеров пристрастие к мизансценам, способствующим как бы преодолению грузного веса актерского тела.

Не случайно любимыми номерами в цирке для ряда моих товарищей режиссеров является работа акробатов на батутах — пружинящих сетках. Акробат подбрасывается сеткой в воздух на шесть-семь метров и как бы плавает в воздухе, распрямляется, сгибается, ложится на бок, ведет себя, как в воде. Я иногда серьезно думаю о том, какие могут быть построены очаровательные комедии в фильмах и пьесах, когда фактически для актерского тела будут созданы условия невесомости, то есть потери веса. Батутами я соблазнился при постановке «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Лесной дух — Пэк — высоко прыгал от радости и хоть немного, как мне хотелось, парил в воздухе. Я не думаю, чтобы это стремление преодолеть тяжеловесность драматического актера было незаконно. Ведь мы очень часто завидуем натренированному балетному актеру и акробату.

К. С. Станиславский смело и решительно боролся с аморфностью, статичностью, бездейственностью актера, с «переживальчеством», уводящим от действия.

Результатом этой напряженной работы, как мы знаем, было дальнейшее развитие системы и супубая акцентировка на действии («словесное действие», «физическое действие»).

Причину этого самокритического пересмотра методологии у К. С. Станиславского в направлении более действенной и активной природы искусства надо искать в том гигантском процессе переоценки ценностей, какую породили идеи Великого Октября во всех областях жизни, в науке и в искусстве.

Заканчивая наш разговор о мизансцене, еще раз хочется подчеркнуть мысль о том, что их образное многообразие целиком зависит от глубокого проникновения в драматургию, в мир автора, в его идейно-философское и эстетическое кредо.

Проникая в писательскую манеру Гоголя, в характер обрисовки людей, постигая титанический темперамент автора «Ревизора», режиссер придет к особо острому и эмоциональному мизансценам.

Мизансцены, типичные для «Ревизора», нельзя спутать с мизансценами, годными для тургеневских или чеховских пьес.



Мизансцены, порожденные гоголевским темпераментом, можно узнать даже на рабочих фото, когда снимают репетиционные моменты, где актеры еще не надели костюмов.

В чеховских спектаклях, поставленных Станиславским и Немировичем-Данченко, мы помним ряд элегических грустных или лирических мизансцен, великолепно вскрывающих внутреннюю жизнь действующих лиц.

И когда цель мизансцен всего спектакля имеет присущий им интонационный, ритмический и пластический характер, тогда мизансцены участвуют в создании единого художественного образа спектакля.

Мизансцена в своей стилистической и эстетической основе рождается от проникновения в стиль автора, в эпоху и быт, которые отражает пьеса, и от современного сегодняшнего восприятия всего этого актером и режиссером. Традиция — понятие хорошее, полезное и богатое, но оно, это понятие, ничего общего не имеет с так называемой традиционной мизансценой, последняя граничит с самым мертвым и обветшалым штампом.

Любая традиционная мизансцена прежде всего таит в себе застывшую, омертвелую форму, тогда как мизансцена любого далекого прошлого времени, увиденная глазами современника, будет проникнута жизнью, будет дышать и искриться.

Мы уже определили мизансцену как этап в развитии сквозного действия. Следовательно, ее форма определяется в движении. Мизансцену нужно лепить как птицу в полете, она в каждый момент движется к своему наивысшему образному выражению, за которым или следует занавес, или же переход одной пластической формы в другую, то есть в следующую мизансцену.

Здесь полезно будет еще раз вспомнить совет Вл. И. Немировича-Данченко об освоении классической драматургии. Он неоднократно подчеркивал мысль о том, что Островского или, допустим, Грибоедова надо играть не так, как его играли при Островском и Грибоедове, а надо почувствовать эпоху и быт того далекого времени и посмотреть на этот быт нашими глазами, глазами современного художника. И мизансцену как образное пластическое выражение эпохи и быта надо искать не в Московском Бахрушинском театральном музее, а в исторических, этнографических, живописных и фотографических отображениях эпохи.



Е. САРИЧЕВА

## СЛОВО НА СЦЕНЕ

Что такое сценическая речь? Отличается ли она чем-нибудь от речи человека в обычных жизненных условиях?

В книге «Работа актера над собой» К. С. Станиславский немало страниц уделил вопросам речи. Придавая огромное значение слову на сцене, Станиславский указывал: «Слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли».

Разницы в понимании сущности слова как носителя мысли ни в жизненных, ни в сценических условиях не существует. Общаясь, люди высказывают свои мысли в той форме, в тех выражениях, которые им свойственны, пользуются тем словарным запасом, которым располагают, и воздействуют на собеседника доступными им средствами убеждения.

На сцене актер связан авторским текстом.

Чтобы довести до зрителя в художественной форме мысли автора, заложенные в пьесе, чтобы убедить, увлечь, захватить ими зрителя, актеру или чтецу необходимо владеть словом и всеми средствами его выразительности. Сценическое слово неразрывно связано с целым рядом элементов актерского мастерства.

Как бы ни были богаты и глубоки по содержанию мысли и чувства, которыми живет на сцене актер, и как бы близки и понятны ни были они ему, внешнее выражение этих мыслей и чувств будет искажено или вовсе не дойдет до зрителя, если исполнитель не овладел техникой сценической речи. Осуществляется эта техника посредством речевого и голосового аппарата человека. К речевому аппарату относятся губы, язык, голосовые связки, глотка, нижняя челюсть, маленький язычок, полости рта и носа. А под основными элементами техники сценической речи (в узком смысле этого слова) подразумеваются овладение актером дикцией, дыханием и голосом.



Этим, однако, не ограничивается понятие о сценическом слове, но объем данной статьи не позволяет нам касаться вопроса в более широком плане.

Прежде чем ознакомиться с элементами техники сценической речи, актеру следует заняться культурой своей речи.

Театр — один из очагов нашего культурного достояния. Он-то и должен содействовать развитию языка. В нашей стране искусство широко входит в жизнь и деятельность советских людей. Ему принадлежит огромная роль в воспитании человека, духовно богатого, морально и физически совершенного. В программе построения коммунизма в нашей стране прямо говорится о том, что культурный рост населения в огромной мере определяет подъем производительных сил, повышение активности народа в деле построения бесклассового общества. В культуре человека будущего воплотится многообразие и богатство духовной жизни и высокая идейность нового мира. В свете исторических задач неизмеримо возросло значение слова. Огромная сеть народных театров, студий, кружков, университетов культуры, раскинувшихся по нашей стране, не говоря уже о значительной роли радио, телевидения, звукозаписи, способствует этому. В общественной жизни мы нередко становимся лекторами или педагогами, даже если это не относится к нашей основной профессии. Мы знаем немало примеров, когда рабочий выступает перед студенческой аудиторией, рассказывая о своих производственных достижениях, или колхозница делится с товарищами передовым опытом. А руководители самодеятельных кружков, студий нередко занимаются педагогической деятельностью, равно как люди разных профессий в дни общественных и политических событий становятся агитаторами.

Такая масштабность и интенсивность в общении людей посредством живой речи повышает значение и роль культуры языка. Кому же, как не актеру, чтецу, педагогу, людям наиболее близко сталкивающимся с вопросами нашего великолепного русского языка, стать его пропагандистами.

Первым условием, при котором вопрос о культуре сценической речи может быть поставлен на должную высоту, является знание родного языка. Для этого необходимо обогатить собственный запас слов, следить за правильным их произнесением и верным употреблением оборотов речи, овладеть структурой языка. Этому способствует регулярное чтение художественной литературы вслух, а не только про себя. Читая вслух, человек обращает внимание на слог писателя, скорее



уточняет и запоминает правильное ударение в словах, выясняет значение незнакомых слов. Если же у читающего вслух найдутся слушатели, то он позаботится также о четкости и доходчивости читаемого текста.

Чрезвычайно полезно почаще заглядывать в словари В. Даля и Д. Н. Ушакова, в орфоэпические словари С. И. Ожегова.

Чрезвычайно важно следить за своей собственной речью, за тем, чтобы слова или обороты в ней не употреблялись неверно. Нельзя говорить, например, «это играет значение», правильно говорят так: «это имеет значение». Нельзя говорить: «у него глаза вышли на орбиту», нужно сказать: «глаза вышли из орбит». Нельзя говорить: «надо признать о том», надо сказать: «признать, что». Неверно звучит фраза: «я хочу подчеркнуть о том», надо сказать: «подчеркнуть, что». Справляясь о здоровье человека, обычно спрашивают: «как вы себя чувствуете?» А не просто: «как чувствуете?» Прощаясь, лучше всего говорить: прощайте, или до свиданья, или будьте здоровы, чем вошедшее в обиход слово «пока».

Не следует засорять речь жаргонными словечками, а также вставлять в нее всякие случайные звуки вроде: «да, ну, вот, конечно, понимаете, знаете, как, это самое, н-да, э... а...» Незаметно для актера эти слова могут быть перенесены на сцену, а они засоряют текст роли, что совершенно недопустимо. С текстом роли нужно быть особенно щепетильным. Его нельзя искажать и добавлять в него свои слова.

Знать язык — это значит овладеть также единым общепринятым литературным произношением. Для сцены это опять-таки чрезвычайно важно.

Подобно тому как существует единое правописание, то есть орфография, есть и единое общепринятое литературное произношение. Вопросы произношения относятся к области орфоэпии.

Наша великая страна населена людьми разных национальностей. Для большей части населения родным языком является русский. В произношении слов есть некоторые разновидности, разделяющие язык на северорусские и южнорусские говоры.

Так, в произношении населения Новгорода, Вологды, Архангельска, Урала, Сибири, Верхнего и Среднего Поволжья имеются свои особенности, отличные от говоров южнорусских, то есть тульских, калужских, орловских, курских, воронежских. Особенностью произношения северорусских говоров



является так называемое оканье, а южнорусских — аканье. Для некоторых южан характерным является произнесение звука «г» как «гх» — это так называемое гхаканье: ногха вместо нога, гхород вместо город и всевозможные другие особенности. Особенности произношения есть также и в других областях нашей Федерации.

Всеобщая грамотность населения и общий культурный уровень народа требуют приближения устной речи к единым, общепринятым нормам литературного произношения. Особенно значительную роль в распространении и укреплении произносительных норм всегда играл театр. В наше время, когда несоизмеримо увеличилось число зрителей и слушателей у микрофона, телевизора, значение единого общепринятого литературного произношения особенно важно. Овладеть этими нормами произношения обязана также возросшая армия актеров, чтецов, певцов народных театров и самодеятельных коллективов. Понятно, что исполнитель, не избавившийся от свойственных ему особенностей говора или диалекта, нарушает общепринятое звучание в пьесах А. Пушкина, Л. Толстого, Н. Гоголя, Д. Фонвизина, А. Островского, А. Грибоедова, А. Чехова. Мы, конечно, не имеем в виду произношение тех персонажей, которых автор пьесы наделил особенностями речи согласно их национальности (скажем, узбек, украинец, эстонец, поляк, немец) или принадлежностью к определенному слою общества, эпохи или профессии и т. д.

Произношение человека обычно отражает те особенности речи, которые характерны для местности, в которой он родился и вырос, где научился говорить. Первые впечатления слышимой вокруг речи довольно стойки, и, меняя место жительства, человек иногда, уже будучи взрослым, сохраняет произношение, усвоенное им в детстве. Изменять эти навыки некоторым людям бывает очень трудно, для этого требуется долгое время и соответствующие условия. Прежде всего нужно уметь услышать то новое, чем отличается произношение звуков, сочетаний, созвучий от прежних, привычных. Следует практиковаться в утверждении этих изменений в своем произношении, слушая окружающих и знакомясь одновременно с существующими общепринятыми нормами правильного литературного языка.

Известно, что при произнесении мы в каждом слове различаем один ударный слог, а затем остальные, неударные. Звучания неударных слогов в произношении иногда очень отли-



чаются от их написания. Изменяются они не произвольно, а согласно существующим произносительным нормам.

Так, следует знать, что в ранее упомянутом нами оканье слова, в которых звук «о» является неударным, должны произноситься не с «о», а с «а»: не «вода», а «вада», не «окно», а «акно»; не «особенный», а «асобенный» и т. д.

Также необходимо усвоить, что неударный звук «я» произносится не как «я» и не как «и», как это иногда слышится, а как звук средний между «е» и «и». Например: не «ядро», а «еидро»; не «пятнадцать», а «пеитнадцать».

Звуки «ч» и «щ» следует произносить так, будто после них звучит смягченная гласная. Например: «чяй», «чепорный», «чюдный», «щюка», а не так, как пишутся эти буквы.

Твердо, то есть так, как пишутся эти слова, они произносятся людьми, обладающими южнорусским говором.

И, наоборот, часто звуки, которые, согласно их написанию, должны произноситься мягко, например в словах «ночь», «прочь», в некоторых местностях произносятся твердо: «ночь», «прочь». Такое же твердое произношение звучит иногда и в словах «любовь», «кровь» вместо «любовь», «кровь».

Сочетания «зж», «сч» следует произносить в словах «уезжаю», «приезжий», «счастье», «позже» не так, как они пишутся, а так: «уезжяю», «приежжий», «щястье», «пожже» — ни в коем случае не «пожже».

Слова «скучно», «что», «конечно» на сцене принято произносить, как «скушно», «што», «конешно».

В рамках данной статьи не могут быть изложены все существующие нормы общепринятого литературного произношения, и поэтому мы ограничиваемся лишь приведением некоторых примеров. О всех существующих правилах и нормах общепринятого литературного произношения можно узнать в соответствующих руководствах и учебных пособиях (см. библиографию).

Правильное культурное произношение должно стать для исполнителя привычным. С этой целью необходимо все логически разбираемые с ним тексты и порученные ему роли временно прорабатывать орфоэпически, отмечая при этом все неправильно произносимые исполнителем слова или сочетания. Таким образом, на конкретных и постоянно повторяемых примерах изучаемые нормы будут запоминаться и станут привычными. Они войдут постепенно в собственную речь актера. Во всяком случае за этим нужно следить. Постоянное внимание к речи участника театрального коллектива, постоянный



контроль над его произношением в конце концов прививают ему привычку следить самому за своей речью, что неизбежно приведет к нужному результату.

Но даже культурная речь человека не вполне удовлетворительна, если она неразборчива, плохо слышна. Мы имеем в виду уже не единое литературное произношение, не орфоэпию, а ясность произношения, четкость каждого звука в отдельности и речи в целом, то есть дикцию.

Например, картавая речь (отсутствие в произношении звука «р» или замена его другими звуками), шепелявость, сюсюканье (неверное произнесение звуков «с», «з», «ш», «ж») с трудом воспринимаются слушателями. Эти недостатки неприятны и для самого говорящего. Что же касается актера, чтеца, педагога, то в их речи подобные недостатки просто недопустимы.

В жизни человека можно переспросить, попросить сказать громче, явственнее, если мы что-то недослышали. В театре, в концертном зале, на лекции все это невозможно. Актер должен безукоризненно четко донести текст своей роли до сотен людей, сидящих на любом от сцены расстоянии. «Как быть, когда в театре на спектакле в произносимом актерами с подмостков тексте, подобно плохо напечатанной книге, выпадают отдельные буквы, слова, фразы, часто имеющие первенствующее, даже решающее значение, так как на них построена вся пьеса?» — спрашивал К. С. Станиславский.

«Ведь сказанного текста не вернешь, а раскатившегося спектакля и быстро разворачивающейся пьесы не остановишь для расшифрования непонятого. Плохая речь создает одно недоразумение за другим. Они нагромождаются, затуманивают или совсем заслоняют смысл, суть, даже самую фактуру пьесы»<sup>1</sup>.

Поэтому прежде всего участнику театрального коллектива, артисту народного театра нужно заняться исправлением недостатков произношения отдельных звуков, если таковые у него имеются. Например, при отсутствии в произношении звука «р», твердого или мягкого, следует ознакомить актера с правильной функцией языка при нормальном звучании этого звука. Нужно рассказать и показать исполнителю, какие упражнения рекомендуется делать, чтобы добиться вибрации кончика языка, без которой ни твердое, ни мягкое «р» не зазвучат. Все дело в том, что картавость бывает тогда, когда кон-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 70.



чик языка лежит неподвижно, а вместо него вибрирует маленький язычок, и звук «р» произносится как бы горлом. При правильном произнесении твердого «р» сама вибрация кончика языка должна происходить около передней части твердого неба, а при мягком «р» — ближе к передним верхним зубам. При произнесении и того и другого «р» требуется напор выдыхаемого воздуха.

После ряда соответствующих упражнений, содействующих появлению звука «р», должна последовать ежедневная тренировка речевого аппарата для утверждения и укрепления отсутствовавшего ранее звука. Практика эта требует длительного времени.

Звук «л» можно восстановить, если внимательно следить за тем, чтобы при произнесении его кончик языка плотно прижимался к верхним передним зубам. Если кончик языка находится выше или в пространстве, тогда звук «л» звучит примерно как «уампа» или «вампа» — вместо «лампа». Чтобы получить правильное представление о том, как должно звучать правильное «л», следует зажать кончик языка между верхними и нижними зубами, запомнить при этом сначала его звучание, а потом уже добиваться вышеуказанного положения кончика языка, прижимая его к передним зубам.

Такое же положение кончика языка у верхних передних зубов требуется при произнесении звуков «т» и «д». Искажение же этих звуков при произнесении чаще встречается в тех случаях, когда после них идут смягченные гласные «ти, те, тя, тё, тю, дю». В таком случае в речи у некоторых людей возникает так называемое дзяканье: «дзядзя» вместо «дядя», «цёмный» вместо «темный», «вецер» вместо «ветер» и т. д. Происходит такое звучание опять-таки оттого, что произносящий эти звуки неверно кладет язык. При правильном произнесении «ть» и «дь» передняя часть языка должна прикасаться к передней части неба. Искажение этих звуков происходит в тех случаях, когда язык опущен ниже верхних передних зубов. Обычно причина такого искажения вызвана вялостью языка, манерностью произношения. С этими навыками, конечно, можно и нужно бороться.

Очень часто встречаются люди, неверно произносящие звуки «с», «з», «ц», так называемые свистящие звуки. При произнесении звуков «с», «з» губы должны быть полураскрыты, углы рта чуть оттянуты назад. Кончик языка слегка касается нижних передних зубов, а края языка касаются верхних боковых зубов. Тем, кто неверно произносит свистя-



щие звуки, следует упражняться на сочетаниях звуков «ст», «зд», так как на них очень наглядно можно убедиться в том, где лежит язык при произнесении звука «т» и «с»; где при звуке «з» и где при звуке «д». А именно: при произнесении «т» и «д» язык должен лежать наверху, при «с», и «з» — внизу. Если же окажется, что язык при сочетании «ст», «зд» в звуках «с», «з» не меняет своего положения, то звуки эти произнесены неверно. Исходя из этого, следует добиваться правильного звучания звуков «с», «з».

Звук «ц» — составной. В произнесении он складывается из звуков «тс». Следовательно, так он и должен произноситься. Речевой аппарат, то есть язык, губы, зубы, маленький язычок, нижняя челюсть и строение ее (так называемый прикус), должен быть от природы нормально устроен. С недостатками произношения, происходящими от искаженного, плохо построенного речевого аппарата, бороться чрезвычайно трудно. А в некоторых случаях требуется вмешательство врачей или стоматолога. Имеются в виду случаи слишком короткой уздечки (перепонки), прикрепляющей язык к нижней челюсти, вялой подвижности маленького язычка, криво поставленных зубов со множеством щелей между ними, сильно выдвинутой нижней челюсти и т. п. В случаях подобного характера следует обращаться, как указано выше, к врачам-стоматологам, а также к логопедам.

Если указанные выше недостатки в произнесении звуков «с», «з», «л», «р», «ть», «дь» являются лишь результатом небрежности, случайности, а не плохого устройства речевого аппарата, исправить их можно и нужно, но, конечно, при очень последовательной и упорной тренировке. Плохая дикция может происходить и от общей вялости мышц рта, губ, артикуляции. Для преодоления этих недостатков необходима и последовательная артикуляционная гимнастика. В существующих учебниках и пособиях указаны виды соответствующих упражнений, правильное их использование, последовательность и необходимый для занятий объем времени.

При сокращенном лимите времени, отпущенном для занятий по технике речи, руководителю коллектива следует, ознакомившись с речевыми (кстати, и с голосовыми) данными исполнителей, выделить среди них тех, у которых серьезные недостатки речи и, работая над тем или иным текстом, тут же начать их исправлять. От исполнителей требуется постоянная тренировка дома. За отчетливостью произношения актер должен следить всегда. Нельзя позволять быть небрежным в



произнесении окончаний фраз, слов, нельзя говорить себе под нос. Все эти навыки должны стать привычными для исполнителя в любых условиях, тогда ему уже не нужно будет специально заботиться и думать о своем произношении на сцене.

Тренироваться в достижении четкости и ясности своей речи можно на текстах пословиц, поговорок, стихотворных и различных прозаических отрывков. Не рекомендуется тренироваться на тексте исполняемой роли или читаемого литературного произведения, так как это приведет к «забалтыванию» исполнителем текста.

В тексте роли или литературного произведения нужно, прежде всего, отметить наиболее трудные для исполнителя фразы, сочетания, слова и обороты речи и внимательно проследить за дальнейшим их произнесением. Большие периоды речи, длинные фразы, их построение и знаки препинания с первого же знакомства с текстом должны быть внимательно просмотрены и продуманы исполнителем. Прочитать их опять-таки сначала надо вслух.

Один из довольно часто встречающихся недостатков речи — скороговорка. Скороговорка неприятна в быту, а уж на сцене просто неприемлема, и с ней надо бороться.

С этой целью необходимо почаще тренироваться в чтении стихов, написанных длинной плавной строчкой (также вслух и, если можно, наизусть). Таким материалом могут быть «Песня про царя Ивана Васильевича и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, былины «Садко», «Поток-богатырь» (первые 12—13 песен) Алексея Константиновича Толстого, «Мороз, Красный нос» Н. А. Некрасова, сказки, песни, сказания, а также примеры из учебных пособий. Следует помнить, что скороговорки предлагаются в качестве тренировочного материала не для того, чтобы актер добился быстрой речи на сцене, а прежде всего для того, чтобы улучшить дикцию, научиться беспрепятственно произносить любой текст, в любом темпе, когда этого требуют сценические условия.

Чтобы усвоить все эти качества, нужно работать над ними в очень медленном темпе, а в трудных случаях — даже почти по слогам. И только после того, как тексты выучены наизусть и все сложные звуко сочетания преодолены в них, можно постепенно увеличивать скорость произнесения, которая должна обратиться в легкое, беглое, непринужденное произнесение слов. Есть пьесы, в которых актеру обладание этими качествами просто необходимо. Это некоторые пьесы Мольера, на-



пример «Проделки Скапена», «Лекарь поневоле»; Гольдони «Слуга двух господ»; Сервантеса «Два болтуна». А в музыкальном искусстве в опере Россини «Севильский цирюльник» наиболее трудна для произнесения ария Фигаро; в опере М. Глинки «Руслан и Людмила» рондо Фарлафа.

Работу над ролями подобного типа нужно начинать с очень медленного темпа. И лишь после того как твердо усвоен смысл текста и все его трудности, можно постепенно переходить к темпу, требуемому по ходу и условиям действия.

Как ни примитивно содержание скороговорок, произносить их механически нельзя. Нельзя думать только об одних лишь звуко сочетаниях данного текста. В каждом тексте должно быть смысловое ударение, вследствие чего текст становится фразой, а не набором звуко сочетаний. Фраза, произнесенная со смыслом, приобретает подвижность. Изменение смысла требует перемещения логических ударений с одного слова на другое или перестановки слов, то есть перестройки фразы. Это, как известно, усложняет задачу и требует от исполнителя сознательного произнесения текста, а не механического пробалтывания. Например, в поговорке «Водовоз вез воду из-под водопровода» логическое ударение может быть на слове «воду». Тогда нам ясно, что водовоз вез именно воду, а не что-либо иное. Перенеся логическое ударение на слово «водовоз», мы укажем на того, кто вез эту воду. Новое смысловое ударение, сделанное на слове «из-под водопровода», свидетельствует о том, что воду везли именно из водопровода, а не из речки и т. д.

Другой пример. В поговорке «Ткач ткёт ткани на платки Тане» перестановка слов может придать различное звучание фразе. Например: «Ткёт на платки Тане ткач ткани» и т. д.

Указанные приемы предложены для того, чтобы работа исполнителя над дикцией не приобретала механический характер, не сосредоточивалась бы только на данном тексте. Меняя ударения, построение фраз, актер тренируется не на зазубренном тексте, а приобретает навыки произносить текст осмысленно в любом его построении и толковании.

Правильная речь и хорошая дикция, столь необходимые на сцене, эстраде, не будут, однако, полноценными с точки зрения техники актерского мастерства, если исполнитель не обладает голосовыми данными, а главное — не умеет ими пользоваться и управлять. «Артист должен явиться на сцену



во всеоружии, а голос — важная часть его творческих средств», — не раз повторял К.С. Станиславский.

Голос актера должен быть хорошо слышен в зрительном зале. Голос является выразителем чувств, темперамента, всевозможных оттенков мысли актера. Гибкие голосовые данные позволяют исполнителю с соответствующей выразительностью передавать рождающиеся в процессе его речи интонации. Кроме того, деятельность актера, чтеца, педагога, лектора, агитатора связана с большой нагрузкой голосового аппарата. Для этого требуется специальная обработка голоса, воспитание и развитие некоторых его качеств.

Прежде всего голосовой аппарат, к которому относятся голосовые связки, находящиеся в гортани и образующие звук, глотка, полость носа, являющаяся одним из резонаторов, то есть усилителей голоса, должны быть здоровыми. Врач-горловик — ларинголог — обязательно должен исследовать каждого исполнителя. Актеру не рекомендуется курить, так как никотин, содержащийся в табаке, плохо действует на голосовой аппарат, часто вызывает хрипоту. У актера курящего постепенно исчезают высокие звонкие нотки голоса (особенно у женщин и у мужчин, обладающих высокими голосами), слизистая оболочка горла постоянно раздражена, рыхлеет, отчего впоследствии звук становится тусклым. Курильщику постоянно приходится откашливаться, чтобы не хрипеть.

Не менее вредное влияние на голос оказывает частое потребление алкоголя.

Актеру необходимы такие голосовые данные, которые он может развивать и обогащать. Здоровый, нормальный голос человека можно разработать. Для этого исполнитель должен непрерывно совершенствовать его качества. Работа над голосом в этом плане называется его постановкой или воспитанием. Под постановкой голоса подразумевается всестороннее развитие и укрепление силы, объема, гибкости, звучности и выносливости его. С термином «постановка» мы чаще встречаемся в пении, однако драматический актер, как и певец, может и должен работать над совершенствованием своих голосовых данных. Певец тренирует голос вокальными, то есть певческими упражнениями, а драматический актер или чтец — преимущественно речевыми и полупевческими упражнениями. Певцы иногда дополняя эти занятия певческими упражнениями, но все же драматическому актеру (развивают его музыкальность), но все же в основном он должен пользоваться упражнениями, которые



по своему характеру близки речевому голосу актера. Круг этих упражнений проходится последовательно и обстоятельно в течение длительного времени. Если же в голосе исполнителя есть такие недостатки, как так называемый горловой (сдавленный) звук, или, наоборот, очень открытый, «белый» звук, или различные другие недостатки, от них рекомендуется освободиться с помощью специальных упражнений.

Одним из основных условий для правильного пользования голосом и дальнейшего его развития является дыхание.

Дыхание — жизненный процесс, заключающийся в постоянном обмене кислорода и углекислоты. В обычных условиях жизни процесс дыхания является непроизвольным и неосознанным процессом. Часто мы берем дыхание в недостаточном количестве, то есть пользуемся поверхностным, неглубоким дыханием, в результате чего восполняем его посреди фразы, нарушая тем самым смысловой ход произносимой фразы. Иногда нам приходится расходовать дыхание, излишне нажимая лишь на силу звука. Тогда человек кричит и быстро выдыхается, «захлебывается». Это мешает плавному ходу речи, приводит к быстрой утомляемости. А с течением времени неумение пользоваться дыханием начнет отражаться на самом голосе и приведет к различным его заболеваниям. Подчас мы даже не отдаем себе отчета в том, что именно является причиной болезни и как с этим следует бороться.

В условиях сценической практики актеру нужен, как уже было указано выше, выносливый, разработанный, гибкий, тренированный голос, тренированное дыхание и главное — умение целесообразно его расходовать. Все дело в том, что дыхательная и голосовая функции тесно связаны друг с другом. Воспитывая голос, следует воспитывать и дыхание. Связь дыхания и голоса заключается в том, что звукообразование немислимо без функции дыхания. Только в результате напора выдыхаемого воздуха может осуществиться звук. Воздух, выдыхаемый из легких, поступает через бронхи в дыхательное горло (трахею), оттуда в гортань с находящимися в ней голосовыми связками. Между этими голосовыми связками (представляющими собой две большие складки) образуется так называемая голосовая щель. Проходя (при выдохе) через голосовую щель, воздух вызывает дрожание натянутых голосовых связок, и при этом, подобно дрожанию струн, возникает звук. Дальнейшее его формирование происходит в полости рта и в резонаторах, т. е. в полости носа, в нёбе, в зубах, лицевом костяке.



Каждый певец знает, что без репулировки дыхательной струи невозможно дать ни длительности, ни протяженности звука, ни соразмерить его силу и объем. Умение брать, распределять и расходовать свое дыхание нужно также и драматическому актеру, чтецу, лектору, педагогу.

Процесс звукообразования, самое устройство голосового и дыхательного аппарата, их взаимодействие и функции подробно изложены в некоторых руководствах и учебниках по сценической речи (см. библиографию), а также в любом учебнике анатомии и физиологии человека.

Знакомящимся с этой статьей необходимо усвоить, что работу над голосом надо начинать прежде всего с дыхания. При этом не следует представлять себе занятия по дыханию как обучение самому процессу дыхания. Речь идет о дыхании более глубоком и объемном, так называемом диафрагматическом — нижнем, в противовес верхнему, грудному дыханию, утомляющему и неэкономному с точки зрения его расходования. Грудное дыхание малопригодно в целях профессиональных. Следует помнить и о том, что постановка дыхания и голоса не дадут актеру того, чего у него нет от природы. Они лишь средство развития, укрепления и улучшения голосовых данных.

К работе над голосом можно приступать лишь после того, как несколько налажено дыхание и исполнитель уже может правильно воспользоваться им в упражнениях. Непроизвольное же, почти бессознательное пользование правильным дыханием в речи или в пении требует, конечно, довольно длительного времени, частой, непрерывной тренировки.

Работу над голосом целесообразно производить под наблюдением человека, хорошо знакомого со школой постановки голоса и дыхания. Здесь огромную роль играет слух, то есть умение правильно слышать и отличать достоинства и недостатки голоса. Человек сам себя не всегда верно и точно слышит, зачастую не знает или не замечает своих недостатков, и поэтому ему необходимо контролирующее ухо педагога.

Последовательность и выбор упражнений в работе над голосом не всегда бывают одни и те же. Человеческие голоса, их звучание, недостатки и достоинства бывают весьма разнообразны. Упражнение, необходимое одному, другому может быть во вред, или же оно должно быть использовано в другие сроки обучения. К занятиям по дыханию и постановке голоса следует приступить уже после того, как начата работа над текстом, и одновременно с работой над текстом занятия



по орфоэпии и дикции. Следует сначала добиться гибкости и четкости речевого аппарата и тогда легче заниматься голосом, звуком, требующим хорошо раскрытого рта, подвижности языка, губ и умения верно брать дыхание.

Все разделы техники речи: 1) текст, 2) орфоэпия, 3) дикция, 4) дыхание и 5) голос рекомендуется изучать в указанной последовательности. Но все эти разделы тесно связаны между собой. Помните, что работа художника над собой, над совершенствованием своего мастерства и технических средств не имеет предела. Таковы условия и требования любого искусства.

#### ПОСОБИЯ ПО ВОПРОСАМ ОРФОЭПИИ, ДИКЦИИ И ВОСПИТАНИЯ ГОЛОСА

- Словарь русского языка. В 4-х томах. М., ГИС, 1957.  
Словарь русского языка. Сост. С. И. Ожегов. 2-е изд. М., ГИС, 1952.  
Толковый словарь русского языка. Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. В 4-х томах. «Советская энциклопедия». М., ОГИЗ, 1935.  
Даль В. Толковый словарь. В 4-х томах. М., ГИХЛ, 1935.  
Русское литературное произношение и ударение. Словарь-справочник под ред. Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова. М., ГИС, 1959.  
Словарь современного русского литературного языка. М.—Л., Изд-во Акад. наук СССР, 1956.  
Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. М., Учпедгиз, 1958.  
Аванесов Р. И. Ударение в современном русском литературном языке. М., Учпедгиз, 1955.  
Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 3. М., «Искусство», 1955.  
Корсакова Е. А., Прянишников А. В. Техника речи. Пособия для театральных кружков. М., изд. ВДНТ им. Н. К. Крупской, 1938.  
Аристархова С. Художественное чтение. М., Госкультпросветиздат, 1952. (Библиотечка «Художественная самодеятельность».)  
Аксенов В. Искусство художественного слова (стр. 57—75). М., «Искусство», 1954.  
Саричева Е. Сценическая речь. М., «Искусство», 1955.  
Саричева Е. Работа над словом. Репертуар художественной самодеятельности. М., «Искусство», 1956.  
Как работать над словом (статьи кафедры сценической речи Ленинградского института театрального искусства им. А. Н. Островского). М., «Советская Россия», 1959.  
Розенталь Д. Культура речи. М., Изд. МГУ, 1959, стр. 73—87.  
Хватцев М. Логопедия. М., Учпедгиз, 1951.



Ю. ПОЛИЧИНЕЦКИЙ

## ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА

Однажды в одном из хороших, сложившихся, крепких коллективов произошел такой случай.

Был знаменательный день — премьера обзора «Кто не работает — тот не ест». Этим спектаклем участники его хотели откликнуться на жгучие вопросы современности: прославить труд и высмеять и заклеймить позором лодырей и тунеядцев, еще встречающихся в нашем обществе. Премьера прошла удачно, и лишь одно событие омрачило радость. Перед началом весь коллектив был страшно взволнован. Отсутствовал один из главных исполнителей — Александр С. Что делать? Заменить? Но кем? За десять минут до начала исполнения появился. Естественно, что члены коллектива «набросились» на него. Однако руководитель остановил их. «Подождите, товарищи, поговорим после спектакля». И разговор действительно состоялся. Говорили много и резко. Опоздавшему было явно не по себе. В день премьеры все увидели, что в характере Александра есть такие черты, с которыми надо бороться. Гонор, пренебрежительное отношение к товарищам не уместны в коллективе. И каждый из кружковцев старался помочь ему избавиться от этих нетерпимых недостатков.

Когда человек приходит в коллектив, ему задают вопрос: «Что вы хотите получить в нашем театре?» Ответ всегда один: «Я хочу играть». Но «играть» — понятие растяжимое. Что скрывается под этим «я хочу»? Желание прославить себя? Или, может быть, девушке или юноше грезятся подмостки профессиональной сцены? Большей частью люди приходят в художественную самодеятельность, потому что любят не себя в искусстве, а искусство в себе, потому что хотят понимать



красоту и творить по ее законам. Они готовы каждый час свободного времени отдать любимому делу. И это заключено в двух словах: «Хочу играть». Чуткий, опытный руководитель должен распознать, с чем человек пришел, ибо каждый новенький становится теперь не только исполнителем той или иной роли в пьесе, но и членом коллектива. Александр С. заставил всех исполнителей нервничать не потому, что они нервные люди, а потому, что они волновались за общее дело, равнодушные к которому он проявил. Александр решил, что ему простят за способности, и, конечно, просчитался. В условиях художественной самодеятельности порой можно простить недостаток особого таланта, но отсутствие чувства ответственности за общую творческую работу должно быть совершенно исключено.

Вот почему, прежде чем говорить о постановке той или иной пьесы, нужно подумать о создании прочного коллектива.

Мы знаем, что без искусства ансамбля не может быть театра. Если кто-то не пришел на репетицию — он подвел весь коллектив, опоздал на премьеру — проявил неуважение к товарищам, не захотел играть роль — опозорил всех.

В большинстве своем в театр приходят те, кто любят искусство и готовы ради товарищей поступиться личными интересами. Это свидетельствует о том, что жажда творчества стала потребностью советского человека. Оно свидетельствует о том, что самодеятельность стала потребностью людей проявить себя в искусстве, а не средством приятно провести время.

В основе самодеятельного искусства лежит процесс глубокого и разностороннего воспитания и, прежде всего, воспитания эстетического. Повысить свою культуру, узнать в процессе работы над пьесой нечто новое о жизни, раскрыть свои духовные силы и творческие возможности и выразить через сценические образы свое отношение к действительности — вот что должно стать главной целью в работе коллективов. Кто в наше время создает самодеятельный театр? Те, кто творят жизнь, строят дома, варят сталь, добывают руду и уголь, выращивают высокие урожаи, лечат, обучают, день за днем приближая коммунизм. Отдавая все свои силы строительству нового общества, люди, любящие искусство, приносят в коллектив весь свой трудовой и жизненный опыт. Поэтому самодеятельный театр, удовлетворяя эстетические запросы советского человека, в то же время является одной из форм коммунистического воспитания трудящихся. И надо, чтобы обу-



чение и воспитание в нем шли рука об руку. Огромное значение в этом деле приобретают не только научные знания, но и идейное и эмоциональное воздействие художественных произведений литературы и искусства.

Очень важно, чтобы руководитель уделял большое внимание воспитательной работе. Думается, что разговор о воспитании — важный и нужный. О нем и пойдет речь в данной статье.

### Принять или нет?

В коллективе, о котором уже шла речь, был установлен день приема новых членов — среда. Первое знакомство с ними происходит на общем собрании. Не только художественный руководитель, но и сами кружковцы решают, принять или нет нового товарища. Здесь следует оговорить основные принципы: чем же должен руководствоваться кружок или театр в выборе будущих артистов? Только ли оценкой, как прочитаны басни или рассказы вновь пришедшими? Нам кажется, не таким критерием.

В условиях художественной самодеятельности не всегда стоит ограничиваться «вступительными экзаменами». Разве не бывает так: читает человек хорошо, держится уверенно, его принимают, а он на репетициях появляется, когда ему заблагорассудится, чувствует себя премьером и т. д. И можно прямо сказать: пользы общему делу такой член коллектива не принесет. Нам дороже люди, которые, быть может, не сразу проявляют способности, но добросовестно относятся к своим обязанностям. Жизнь подсказала: надо знакомиться с актерскими данными будущего исполнителя в ходе работы. При приеме наряду с прослушиванием следует проводить вступительные беседы, чтобы выяснить, с чем идет в коллектив человек, насколько глубоко его стремление работать в театре. И пусть он вначале просто походит на репетиции. Эти посещения своего рода проверка.

Задача руководителя — постепенно втянуть новичка в репетиционный процесс, ограничивая, быть может, на первых порах его участие в спектакле только в массовых сценах. За это время выяснится, насколько продуманно решение нового участника, не является ли его приход попыткой найти себе место для веселого времяпрепровождения.



Большое значение для будущего артиста имеет то, в какой коллектив он попадет. Если кружковцы спаяны крепкой дружбой, они сумеют в хорошем смысле слова повлиять на новичка, окажут на него самое благотворное воздействие.

Важно, чтобы в коллективе были свои традиции. Каждый член его должен чувствовать к себе хорошее отношение, ощущать заботу товарищей и в то же время их требовательность. Тех, кто нарушает дисциплину, пропускает репетиции, легче всего выгнать. Но нельзя допускать, чтобы руководство исключало человека за неявку на репетиции заочно. Бывает, что человек не смог прийти, ну, скажем, по семейным обстоятельствам. Даже в тех случаях, когда пропуски репетиции проходят явно без уважительных причин, руководитель должен разобраться, чем было вызвано охлаждение к роли, к коллективу, и лишь после этого принимать меры (вызов на бюро, общее собрание) и уже в крайнем случае ставить вопрос об исключении. Бюро и руководитель следят не только за нарушением расписания репетиций. Поведение человека в целом, его отношение к товарищам, к работе — все это не может оставаться вне поля зрения.

В самодеятельном искусстве, как и в профессиональном, немало талантливых людей. Выступая на сцене, они волнуют зрителя своими образами, заставляют его задуматься над жизненными проблемами. Так и должно быть. Ведь творить в театре без живой искорки нельзя. Поэтому строгое соблюдение дисциплины необходимо.

Главенствующая роль в самодеятельном театре, конечно, принадлежит руководителю. Вот в коллектив пришел молодой инженер. На вопрос: «Занимался ли он ранее где-либо?» — инженер ответил: «Я и сейчас играю в одном кружке, но у меня нет желания оставаться там». В чем же дело? По словам инженера, руководитель этого коллектива ко всем подходит с одной меркой, «натаскивает», притупляет мысль актеров. А это неинтересно.

Чего греха таить, мы часто сталкиваемся в самодеятельности с положением, когда режиссеры искусственно преуменьшают круг своих обязанностей, считая единственной задачей лишь выполнение репетиционного плана. Они забывают о том, что, прежде чем поставить пьесу, надо воспитать людей. Когда некоторые из таких режиссеров утверждают, что они работают с непрофессиональными актерами, им следует напомнить, что зритель в зале не делает скидки на «непрофессио-



нальность». Он судит, хорош спектакль или плох, независимо от того, кто в нем играет.

В самодеятельности работать сложнее, чем в профессиональном театре. Это связано с ее спецификой, которая заключается в том, что в коллективе работают люди, отдающие работе над ролью часы досуга. Чтобы сплотить их в единую творческую семью, нужно самому быть чутким, внимательным и в то же время требовательным педагогом.

Ведь мы не имеем права и не должны пользоваться методом приказа, взысканий, принудительной дисциплиной. Вся работа строится на внутренней добровольной творческой дисциплине, а ее необходимо культивировать.

Как же воспитать в каждом из участников такую внутреннюю дисциплину? Работать в коллективе, говорила Н. К. Крупская, это не значит вовсе работать в одном помещении и делать одну и ту же работу. Это простая форма сотрудничества. Коллективной работой называется работа, имеющая общую цель.

В драматическом коллективе такой целью является творческая заинтересованность.

Заветы К. С. Станиславского «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве» и «Самое основное в театре — художественная дисциплина» должны стать девизами в воспитательной работе самодеятельного театра. От руководителя требуется особое умение с первых шагов подготовки спектакля вести с участниками учебную и воспитательную работу. Пути ее многообразны. Ведь объем и характер такой работы обусловлены творческим уровнем коллектива, степенью интеллектуального развития его членов, составом пополнения, сроками выпуска нового спектакля и целым рядом других причин.

Некоторые руководители утверждают, что воспитывать нужно только в процессе работы над пьесой. То, что первенствующее значение в деле коммунистического воспитания принадлежит непосредственно тому материалу, над которым работает театр, не поддается сомнению. Но следует ли сузить рамки учебной и воспитательной работы только репетиционным процессом? Думается, что нет. Совершенствование морально-этического облика участников коллектива связано со всем комплексом его жизни, куда входят и вопросы выбора репертуара, и организация занятий, и личная и общественная жизнь каждого.

И именно поэтому учебно-воспитательная работа не заключается в том, что с 20.30 до 23.15 руководитель внушает



самодеятельным артистам какие-то прописные истины о чувстве коллективизма, о настойчивости в работе и т. д. Все это будет иметь успех лишь в том случае, если подкрепляется конкретными примерами из жизни. А жизнь в коллективе, начиная с мелочей и кончая выпуском спектакля, всецело подчиняется атмосфере творчества.

### Что называть мелочью?

«Театр начинается с вешалки», — этими словами К. С. Станиславского руководствуется каждый режиссер, когда дело касается так называемых «мелочей». Что же называть «мелочами»?

Допустим, вы входите в репетиционную комнату: накурено, на стульях навалена одежда, кто-то примостился на столе и с аппетитом жует пирожки. Стоит ли говорить об этом всерьез? Думается, стоит! Ведь дело не только в том, что на занятиях неприлично сидеть в пальто или есть бутерброды, дело в том, что такая обстановка расхолаживает и настраивает на нербочий лад.

Говоря об уюте, о нормальных условиях репетиционной работы, мы не имеем в виду богатую мебель, ковры и портьеры. Репетиционная комната, просто обставленная, должна быть проветрена и чисто убрана. Деловая обстановка создает атмосферу собранности. А если нет собранности, творческой активности, целенаправленности, то и невозможна серьезная работа.

Мелочи всегда подведут... Сначала на репетициях начнут курить, потом опаздывать на десять-пятнадцать минут.

Не секрет, что в самодеятельности актеры сами и машинисты сцены, и осветители, и бутафоры. Технический персонал имеется лишь в народных театрах и немногих крупных дворцах культуры. В отдельных коллективах технические обязанности стараются возложить на новичков, еще не имеющих ролей. Это закономерно. Но вместе с тем нужно, чтобы каждый участник кружка, помимо своей актерской деятельности, хорошо овладел профессиями, связанными с техникой сцены. Ведь оформление спектакля не просто приложение к нему, оно определяет его идейно-художественное звучание. Режиссеру и актеру профессионального и самодеятельного театров хорошо известно, что значат минуты за кулисами, когда идет перестановка декораций, напряженная подготовка



к следующей картине. Вот тут-то мелочь и перестает быть мелочью, ибо каждый предмет должен лежать на своем месте. Ошибка одного человека может привести к большим неприятностям для спектакля в целом, снизить его воздействие на зрителя.

Поэтому воспитывайте уважительное отношение к «мелочам», ко всему тому, что является необходимым для коллектива, для спектакля, для роли, заранее.

### «За» и «против»

Вот коллектив познакомился с пьесой А. Салынского «Бабанщица», которая взволновала всех. Долго не хотелось расходиться, обсуждение затянулось. У каждого было, что вспомнить, о чем сказать... Ведь не всегда драматическое произведение принимается единогласно. Чаще всего одни выступают — за, другие — против. Как тут поступать руководителю? Целесообразно ли решать вопрос о принятии пьесы совместно с коллективом? Думается, целесообразно.

В самом выборе пьесы уже заложен большой воспитательный момент. На какой пьесе остановятся кружковцы, с каким материалом они захотят вторгнуться в жизнь и что собираются своим спектаклем сказать зрителям? Решение этих вопросов очень важно для каждого участника коллектива. Можно работать над пьесой драматурга-классика или пьесой о жизни наших современников, и в том и в другом случае спектакль должен утверждать высокие идеалы. А каждый коллектив обязан проводить свою репертуарную линию — это неоспоримо.

Наряду с этим необходимо принимать во внимание возможности данной пьесы для творческого роста коллектива, учитывать, поможет ли она шагнуть вперед или нет? На эти вопросы от руководителя требуется ответ еще до того, как будет решена судьба пьесы на собрании коллектива. Но сказать свое слово руководитель может и должен только тогда, когда каждый участник справился с ответом на этот вопрос.

Нам кажется, что периодические обсуждения пьес в коллективе воспитывают эстетический вкус, учат критически мыслить, помогают разбираться в драматургических произведениях вообще.

Но бывает, что некоторые участники высказывают пожелания ставить пьесы наиболее легкие, поскольку их любит



зритель. Что же такое «легкая» вещь? Если это комедия с увлекательным сюжетом и правдивыми жизненными образами — постановка ее закономерна. Но если под «легкой» вещью подразумевается слабая, не отражающая жизнь пьеса, то говорить о возможности создания полноценного спектакля и о серьезной учебно-воспитательной работе уже не приходится.

Подготовка нового спектакля занимает длительное время. Хорошо, если в работе находится пьеса, дающая обильную пищу для размышлений, поисков образов, заставляющая задуматься о жизни. Ведь создание спектакля — это своеобразная форма осмысливания действительности.

### Только ли текст?

Каждая новая пьеса — это большой новый мир. Его надо понять и изучить. Скажем, участники коллектива остановили свой выбор на инсценировке романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Прочитав ее не раз, режиссер убедится, какой огромный познавательный материал заключен в трех ее действиях. В центре инсценировки романа — сложный образ Корчагина. Для каждого из нас Павел — идеал человека. И чтобы воссоздать образ его на сцене, нужно много и упорно работать.

Коллектив, о котором выше шла речь, ставя пьесу «Как закалялась сталь», встретился с женой писателя Р. Островской, которая много и увлекательно рассказывала о его жизни.

Встречи с людьми старшего поколения очень полезны и эффективны при постановке исторических пьес Вс. Иванова, Вс. Вишневского, К. Тренева.

В пьесе Билль-Белоцерковского «Шторм» идет речь о первых годах жизни молодого Советского государства. Если же в спектакле заняты молодые люди, то они имеют лишь общее представление о годах гражданской войны. Им надо помочь раскрыть дыхание эпохи так, чтобы они почувствовали его сердцем, душой. Тогда спектакль зазвучит.

Однажды Московский самодеятельный театр Дворца культуры имени Горбунова показал отдельные сцены из «Шторма» по телевидению. И вот в студию стали приходить письма



на имя коллектива: «Радует то, — писал один из зрителей, — что почти все исполнители с одинаковой правдивостью и реализмом играют положительные и отрицательных героев, основные и эпизодические роли, но самым замечательным качеством, позволившим коллективу создать спектакль на хорошем профессиональном уровне, является благородное стремление его участников к художественному творчеству, их большая и настойчивая работа».

Думается, что скидки на непрофессиональность актеров не нужны нашим коллективам. Если нам говорят: «Ну что ж, для самодеятельности — это неплохо», — это не должно нас радовать. Нам не требуется снисходительное похлопывание по плечу. Чтобы добиться профессиональных навыков у непрофессиональных актеров, нужно заниматься с ними актерским мастерством, учить их основе основ реалистического искусства — системе К. С. Станиславского.

Часто задают вопрос, надо ли уделять таким занятиям отдельные часы? Одного рецепта для всех быть не может. Все зависит от характера учебной и репетиционной работы, сложившейся в коллективе. Конечно, можно выделить час для занятий этюдами, но, мне думается, такие занятия идут продуктивнее, если они проводятся не в отрыве от репетиций, а на том конкретном материале, над которым в данное время работает самодеятельный театр. Вокруг любого эпизода пьесы могут быть десятки «предлагаемых обстоятельств». Много зависит от умения и фантазии режиссера и актеров, и тогда этюды перестанут быть самоцелью, этюдами во имя этюдов, принесут исполнителям конкретную пользу, будут учить их актерскому мастерству.

Как же работать над современной пьесой?

Многие считают, что современность мы отлично знаем. Но это не всегда так. Наша жизнь многогранна. Поэтому каждая современная пьеса есть средство для глубокого проникновения в нее. Изучение пьесы подсказывает нам подчас, как решить тот или иной вопрос, как поступить в том или ином случае. И примеры, которые преподносят нам со сцены герои произведений, зачастую становятся для нас главными в смысле подражания им.

Работа над спектаклем — это не только репетиционные часы «от и до». Она включает в себя всю жизнь коллектива: репетиции, лекции, спектакли, личное общение руководителя с участниками, занятия по мастерству актера, дружбу, работу



плечом к плечу с товарищами, которые подскажут и посоветуют, как поступить в том или ином случае.

Бывает так. Хороший, способный, добросовестный парень вобьет себе в голову: «С меня хватит семилетки, дальше учиться не пойду». Здесь очень многое зависит и от руководителя. В данном случае руководитель решил поручить ему роль Кости Полетаева из пьесы В. Розова «Страница жизни». В пьесе Костя Полетаев точно так же, как и этот юноша, отмахивается от учебы. «Я хороший рабочий, меня ценят», — говорит Костя. Конечно, не часто бывает так, что биографии исполнителя и актера совпадают. Но здесь они совпали. И получилось так: и герой пьесы Костя Полетаев и наш кружковец пришли к выводу о необходимости продолжать учебу.

Так незаметно, умно и тонко сыграл свою роль руководитель коллектива в судьбе человека.

Когда страна шагает семимильными шагами к коммунизму и каждый день на наших глазах совершаются величественные дела, успокаиваться никто не вправе. Очевидно, это хорошо понял юноша, сыгравший роль Кости. После премьеры спектакля он пришел к руководителю и сказал: я поступаю в вечернюю школу.

Сила воздействия пьесы на человека велика. Если бы руководитель и члены коллектива продолжали изо дня в день внушать своему товарищу мысль о необходимости дальнейшей учебы, вряд ли они добились бы успеха. А пьеса помогла. И это не единственный случай.

Расскажем о другом. Однажды, когда автор этих строк работал с коллективом над пьесой В. Розова «В поисках радости», к нему пришла за советом мать одной из участниц спектакля. Ее дочь считалась неплохим членом коллектива и способной актрисой. А дома девушка грубила матери, била сестру. Эта новость была вдвойне неприятна. Ведь в спектакле эта исполнительница играла роль любящей дочери, и, как ни странно, у нее это неплохо получалось. На одной из репетиций режиссер завел разговор о материнской преданности, об отношении к родителям. Возможно, он как-то особенно посмотрел на Тоню, она смутилась и после репетиций сказала руководителю, что все поняла. Режиссер решил не вызывать Тоню на бюро, как было принято в случае проступков морально-этического характера или при нарушении дисциплины. И поступил правильно. Прошло время, и мать Тони сообщила, что дочь ее изменилась к лучшему.



Работа над пьесой и спектаклем воздействует и на уже сформировавшихся взрослых людей и на совсем молодых ребят. Правда, к ним нужен особый подход, они требуют больше чуткости и внимания.

В спектакле «Именем революции» в этом же коллективе роли Пети и Васи играли ребята, только пришедшие на завод из ремесленного училища. О том, что такое работа в театре, им было мало известно. Один из них как-то исполнял на концерте пародийные куплеты и судил об искусстве только по тем аплодисментам, которыми его награждали зрители. Он даже не подозревал, что аплодируют ему главным образом не за хорошее исполнение, а за обаяние молодости, что всегда привлекает на сцене. Второй вообще считал, что быть актером дело нетрудное. Этим-то ребятам предстояло раскрыть идею пьесы, идею гуманизма Советской власти.

Перед режиссером встала нелегкая задача. Нельзя было сразу взвалить на хрупкие плечи ребят весь груз предстоящей работы. На первых порах режиссер решил привязать юных исполнителей к коллективу, сделать так, чтобы они почувствовали себя в нем, как бы в родной семье. На первых репетициях к ним предъявлялись небольшие требования, но с каждой новой встречей требования возрастали. Видя, сколько сил и энергии вкладывают в эту постановку все ее участники, подтягивались и становились более собранными и серьезными молодые исполнители. Обстановка творческой работы захватила их. Однако в необходимости почитать специальную литературу, походить по музеям их пришлось убеждать.

Но вот во втором действии пьесы Вася и Петя читают в газете статью Ленина — его обращение к питерским рабочим. Но сколько ребята ни бились, текст роли у них звучал формально. Они читали слова, но не понимали смысла, в них заключенного. Пришел момент, когда не только руководителю, но и ребятам стало ясно, что так репетировать дальше нельзя. Нужен был толчок. И он совершился. Видя, как проникновенно изучают товарищи ленинские статьи, как разбираются в политических вопросах, ребята загорелись, в них проснулось большое желание самим познать, научиться разбираться во всем. И надо было видеть, с каким увлечением стали они изучать ленинские документы.

И тут, конечно, нельзя не сказать об огромном влиянии, которое оказал на них исполнитель роли В. И. Ленина. Ни режиссер, ни бюро, ни сам коллектив — никто из них не



смог бы в данном случае воздействовать на ребят, если бы Ленин на сцене не соответствовал их идеалу. Мальчики явились самыми строгими и придирчивыми критиками. Исполнявшему в спектакле роль Ленина приходилось, помимо репетиций, много работать над собой в часы досуга. А ребята пристально следили за каждым его словом и жестом. Думается, что эти мальчики были правы в своей требовательности: если актеру поручили такую роль, как роль Ленина, это ко многому обязывает, и не только в творческом плане, но и в повседневной жизни.

### Кто будет играть?

Пожалуй, ни один из творческих процессов не вызывает столько споров, разноречивых мнений, разногласий, как распределение ролей. После читки очередной пьесы каждый из членов коллектива волен высказать заявку на роль. Разумеется, всех удовлетворить невозможно, поскольку многие хотят играть главных положительных героев.

Но к пожеланиям исполнителей нужно прислушиваться. Однажды в самодеятельный театр пришла очень красивая девушка. Она претендовала на роли героинь, но они подходили лишь к ее внешним данным. Режиссер дал ей понять, что роль, которую ей хочется играть, у нее вряд ли получится, и предложил ей другую. Девушка обиделась и перестала ходить на репетиции. Очевидно, нежелание «портить» гримом красивое лицо восторжествовало над творческими соображениями. Победила любовь к «себе в искусстве», к показной стороне сценической деятельности. Вот почему к заявкам надо внимательно прислушиваться. В них зачастую угадываются стремления актеров, верные или неверные — другое дело. Но понять по этим заявкам, чем живут исполнители, можно без особого труда.

Как лучше распределять роли — единолично или совместно с бюро коллектива, — вопрос немаловажный.

В бюро обычно выбираются самые опытные и уважаемые участники, именно поэтому распределение ролей целесообразнее всего проводить совместно с бюро.

При распределении ролей возможны всякие осложнения. Одни хотят играть роли, явно для них непосильные, другие отказываются от ролей лишь на том основании, что они «неинтересные» или просто «маленькие».



Долг руководителя и товарищей из бюро — настойчиво разъяснять заблуждения, прямо говорить о том, что для такого-то артиста данная роль не по силам. Важно также решительно пресечь попытки «премьерства», желание играть лишь главные роли и навязывать свою волю коллективу.

Бывают такие случаи: исполнитель, проработав в коллективе много лет, репетирует центральную роль наряду с другим кружковцем и одновременно назначается режиссером на одну из эпизодических ролей. Подходит день премьеры. Руководитель решает, что на первом спектакле играть главную роль ему еще нельзя. Кружковец, обиженный, отказывается играть эпизодическую роль и не является на спектакль. Надо постараться заменить исполнителя и сделать всевозможное, чтобы спектакль не пострадал. А случай этот не стоит оставлять без внимания. Обсудив его, надо выяснить причины поведения кружковца, и, если он просто зазнался и перестал уважать товарищей, можно временно исключить его из коллектива.

Этот пример заставит остальных серьезно подумать о своем поведении не только в стенах клуба, но и за его пределами.

Воспитывать следует не только на плохих, но и на положительных примерах. Во многих самодеятельных театрах старейшие члены коллектива никогда не отказываются от небольших эпизодических ролей. Это имеет решающее значение.

Воспитание — активный процесс.

Распространено мнение, говорил А. С. Макаренко, что в человеке должны быть и достоинства и недостатки. Но с какой стати должны быть недостатки? Если у вас двадцать достоинств и десять недостатков, мы должны к вам пристать, а почему у вас десять недостатков, долой пять, когда останется пять — долой два, пусть три останется. Вообще от человека надо требовать и еще раз требовать. Вот тут и таланты и способности раскрываются. Я бы никогда не пришел к этому убеждению, если бы мне не пришлось в этой области работать. В результате высоких требований и получается из воспитанника прекрасный человек, полный своеобразия, с яркой личной жизнью.

Да, именно так нужно подходить к воспитательной работе, видеть в ней действенное средство совершенствования человека.



Автор затронул в этой статье далеко не все вопросы воспитательной работы. На примерах, почерпнутых из собственного опыта и практики, он хотел сказать о необходимости воспитательной работы. Ведь хороший спектакль—следствие плодотворной учебной и воспитательной работы, которая способствует не только творческому росту, но и формированию человека высоких моральных качеств, широкого политического кругозора. Такая работа вызывает стремление к учебе, к общественной деятельности. Поэтому так велико ее значение в жизни театрального коллектива.

---

«Ч  
ГИТ  
Х  
такой  
гают  
меди  
тиро  
Н  
жела  
ским  
нии  
из д  
Респ  
зал  
Б. Е  
Кра  
на в  
лиза  
нов  
тив  
рон  
У п





В. МЮЛЛЕР

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК

### «Что вы оформляете?»

«Что вы оформляете?» — с таким вопросом обычно обращаются к художнику на занятиях по режиссуре в ГИТИСе руководители курса.

Художники, не имеющие театрального опыта, отвечают на такой вопрос не всегда правильно. Некоторые из них полагают, что, работая, например, над проектом декораций к комедии А. Н. Островского «Лес», необходимо в эскизах ориентироваться на изображение лесного пейзажа.

Но в комедии описывается не пейзаж, а раскрывается «тяжелая атмосфера» «дремучего леса», создаваемая Гурмыжскими и Восьмибратовыми. Значит, дело вовсе не в изображении на сцене лесного пейзажа.

Не так давно в Москве на гастролях побывали два театра из дружественных нам стран — Германской Демократической Республики и Польши. Театр «Берлинского ансамбля» показал москвичам пьесу замечательного немецкого драматурга Б. Брехта «Жизнь Галилея», постановку которой привез и Краковский драматический театр имени Ю. Словацкого. Ответ на вопрос «Что вы оформляете?» дает наглядный пример анализа оформления обоих спектаклей, на котором следует остановиться подробнее.

В постановке театра «Берлинского ансамбля» — перспективно-поднятый и расчерченный на квадраты пол с трех сторон окружен «медными» стенами, уходящими в высоту сцены. У портала и у задней стены оставлены высокие пролеты. В ле-



вой и центральной стенах — по одной двери. По ходу спектакля в верхних частях боковых стен иногда открываются замаскированные щитами окна и из образовавшихся пролетов выдвигаются балкончики.

В этом «медном мешке» «живет» Галилей, и хотя перед глазами зрителя все время — три медные стены, но участвующие в эпизодах предметы обстановки настолько отобраны и настолько убедительны, что зритель верит правдивости и комнаты Галилея, и покоев Ватикана, и площади с карнавалом.

«Медная» комната, высокий «медный мешок» — эта жизнь в тюрьме, из которой живая мысль ученого не имеет выхода. А красноватый цвет меди ассоциируется с отблесками языков пламени костров инквизиции.

«Медная» тюрьма — образ оформления, и в данном случае можно с уверенностью сказать, что такое оформление прямо отвечает на вопрос: «Что?»

Как же оформил «Жизнь Галилея» Краковский драматический театр имени Ю. Словацкого? Что было главным для художника в решении образа спектакля?

Открылся занавес, и зрители увидели два смежных накладных круга с поставленными на них под углом двумя стенками заплесневело-серого цвета. Эти четыре стенки, сомкнутые вместе, образовали невысокую трапециевидной формы комнату (театральный павильон).

Слева и справа, по краям кругов, в глубину от зрителя, построены две лестницы, по которым можно взойти на высокий помост, расположенный за стенами «павильона», параллельно линии авансцены. От этого помоста высотой в 2,5 метра вправо и влево еще несколько ступеней, ведущих на верхние боковые галереи, замыкающие в форме трапеции все пространство сцены. Фоном этой установки служит слабо освещенный сценический горизонт, то есть холст нейтрального цвета.

Галилей «живет» внизу среди серых стен и иногда поднимается к телескопу на помост.

Для сцен, проходящих в «Ватикане», круги поворачиваются на полоборота и тогда перед помостом появляется только одна сплошная стена розового цвета, составленная из тыловых стенок комнаты Галилея.

У художника получился не образ спектакля, а некое конструктивное приспособление с вращающимися стенками-ширмами.

Художник не дал ответа на вопрос: «Что?».



Разумеется, нет никаких справочников, которые бы верно подсказали художнику, как надо оформить это «что». А «что» — это мысль драматурга, идея, заложенная в пьесе, задача, которую должен решить режиссер еще до встречи с художником.

Цель настоящей статьи — познакомить художника, желающего работать в театральном самодеятельном коллективе, с элементарными требованиями, предъявляемыми к нему сценой.

Художник должен иметь точное представление о том, что такое театральная декорация, какие приемы сценического оформления спектакля возможны, как проходит творческий процесс работы над спектаклем и каковы обязанности художника в этом процессе с момента первого прочтения пьесы до дня премьеры.

### Несколько слов о сцене

Сначала следует немного познакомить молодых художников с элементарной терминологией, касающейся архитектуры сценической коробки.

Зрительный зал отделяется от сцены капитальной стеной — порталом (портальной рамой). Отверстие, через которое зритель видит происходящее на сцене, называется зеркалом сцены. За верхним краем зеркала прикрепляется арлекин, то есть материя, собранная в складку, или холст с написанными на нем атрибутами театра (маски, лира, ноты и т. п.).

Позади арлекина подвешивается занавес — подъемный или раздвижной, за которым находятся порталные кулисы — мягкие или подвижные на рамах, служащие вместе с порталной падугой внутренней сценической рамой.

Декорации планируются в глубину от порталных кулис, от линии «красной черты» на полу сцены — планшете.

Планшет делится в глубину сцены на условные планы, над которыми висит светоаппаратура (софиты). Пространство, расположенное по ширине зеркала между передним краем сцены и линией порталных кулис, называется авансценой.

Сценическая площадка, иногда сооружаемая перед зеркалом сцены, над оркестровой ямой, то есть выдвинутая в зрительный зал, называется просцениумом.

Пространство, расположенное на самой сцене за порта-



лом влево и вправо от порталных кулис, называется закусным, а если оно большое, то карманами.

Часть сцены в глубине ее называется аррьерсценой, а решетчатый «потолок» над планшетом, служащий для подъема и спуска декораций, — колосниками.

### Театральная декорация

Декорация в театре — это художественное оформление сцены при помощи живописи, архитектурных композиций и специальных световых эффектов для изображения места действия (комнаты, улицы, леса, реки, дороги, гор и т. д.).

Технологически декорации — это сукна, то есть нейтральные кулисы и падуги, писанные арочные кулисы, задники, павильонные рамы (стенки) и к ним станки, лестницы и пандусы (пратикабли).

Все эти элементы в той или иной комбинации, при соответствующей планировке, с помощью цвета и света создают сценическую композиционно-живописную картину, которая должна помочь зрителю верно воспринять идею драматического произведения через созданный художником выразительный образ.

Образ декорации складывается из планировки места действия, отвечающей построению мизансцен. В понятие «образ» входят также стиль, жанр и колорит декорации, цвет костюмов, направление потоков света, его интенсивность и цвет освещения.

Декорация проектируется в эскизах или макетах по мизансценам, предложенным художником или разработанным режиссером.

Декорация является местом пребывания актера, которое мы понимаем как нечто, условно изображающее место и обстановку, в которой происходит действие.

### Конструктивные типы декораций

Под конструктивным типом декорации подразумевается ее форма, материал, конструкция (то есть устройство), фактура (особенность отделки поверхности) и окраска (цвет). Основным же фактором, определяющим форму и конструкцию декорации, является ее назначение.

В зависимости от назначения декорации и сценических



условий, в которых она применяется, рассмотрим ее с точки зрения существующих систем и творческих приемов использования этих систем.

Время и сценическая практика зафиксировали следующие основные системы декораций: кулисную, кулисно-арочную, подъемную, павильонную, объемную и проекционную.

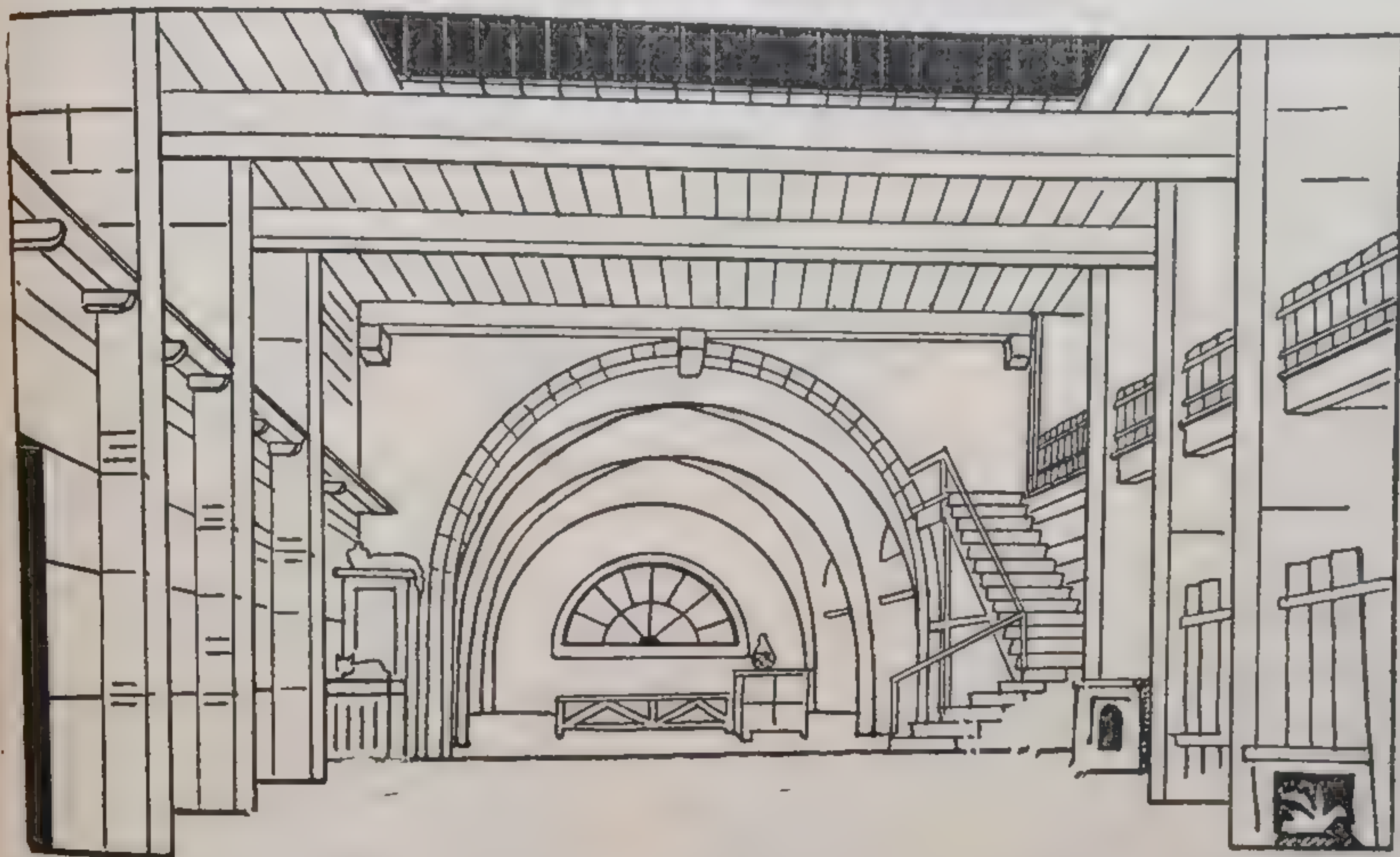


Рис. 1. Зарисовка декорации худ. Пиетро Готтардо Гонзага. Сцена театра в бывшем подмосковном имении князя Н. Б. Юсупова Архангельское (1818).

**Кулисная.** Кулиса — часть декорации, помещающаяся по краям сцены на каждом из ее планов. Кулисы служат для закрытия боковых частей сцены, а также дополнением к задней декорации, написанной на холсте.

Кулисы бывают навесные (как кулисные нейтральные сукна) или на поделке на рамах. Последние в зависимости от ширины их делаются одинарными, складными, иногда с фигурными контурами, обозначающими архитектурный профиль, контур ствола дерева, массив листвы или профиль скалы.

В первых придворных театрах были низкие потолки сцен. На современных сценах они носят название колосников. В те далекие времена художники делили живописную декорацию на подвижные боковые кулисы и на верхние падуги (попереч-



ные к сцене полотнища, которые поднимались выше края зеркала сцены и опускались одновременно со сменой кулис).

На падугах писались облака, ветки деревьев с листвой или части потолка (*рис. 1*).

На современных клубных сценах с низкими потолками функции кулис и падуг выполняют ткани (сукна) нейтральной окраски, собранные в складки.

**Кулисно-арочная подъемная.** Этот тип декорации представляет собой холст, прорезанный в виде арки. По краям и по верху холста написаны с соблюдением законов линейной и воздушной перспективы части стволов и ветвей или архитектурные детали.

На каждом кулисном плане может быть подвешено от пяти до десяти и более кулисных арок, фоном для которых служит написанный клеевыми красками задник, или, как он иначе называется, горизонт (дугобразная завеса, изображающая чистый «воздух» и прикрывающая собой заднюю и боковые части стен и сцены).

**Павильонная декорация** служит на сцене для изображения комнаты. Она составляется под любым углом из деревянных рам-стенок, затянутых холстом и расписанных под рисунок обоев, досок, мрамора и т. п.

Стенки павильона делаются глухими или с пролетами для окон, арок и дверей. Соединяются они между собой с помощью закидных веревок — захлесток, забрасываемых через горбыльки соседних стенок, и закрепляются к полу откосами.

Ширину павильонных стенок принято делать не более 2,2 метра, иначе при перевозке декораций стенка не пройдет через дверь товарного вагона.

При использовании на сцене павильонной декорации за пролетами окон и дверей ставятся за спинники — части подвесной или на рамах декорации, изображающей стены смежной комнаты, части архитектуры или пейзажа.

Павильонная декорация перекрывается плафоном — потолком, накрывающим стенки павильона (*рис. 2*). Плафон подвешивается к колосникам в сложенном из двух рам виде.

**Объемная декорация** представляет собой сочетание на сцене павильонных стенок с пратикаблями, то есть со стенками (складными площадками), лестницами (двух- и трехступенчатыми) и покатыми сходами (пандусами) для изображения террас, крепостных стен, возвышенных мест, скал, гор, тропинок и т. п., замаскированных живописными холста-



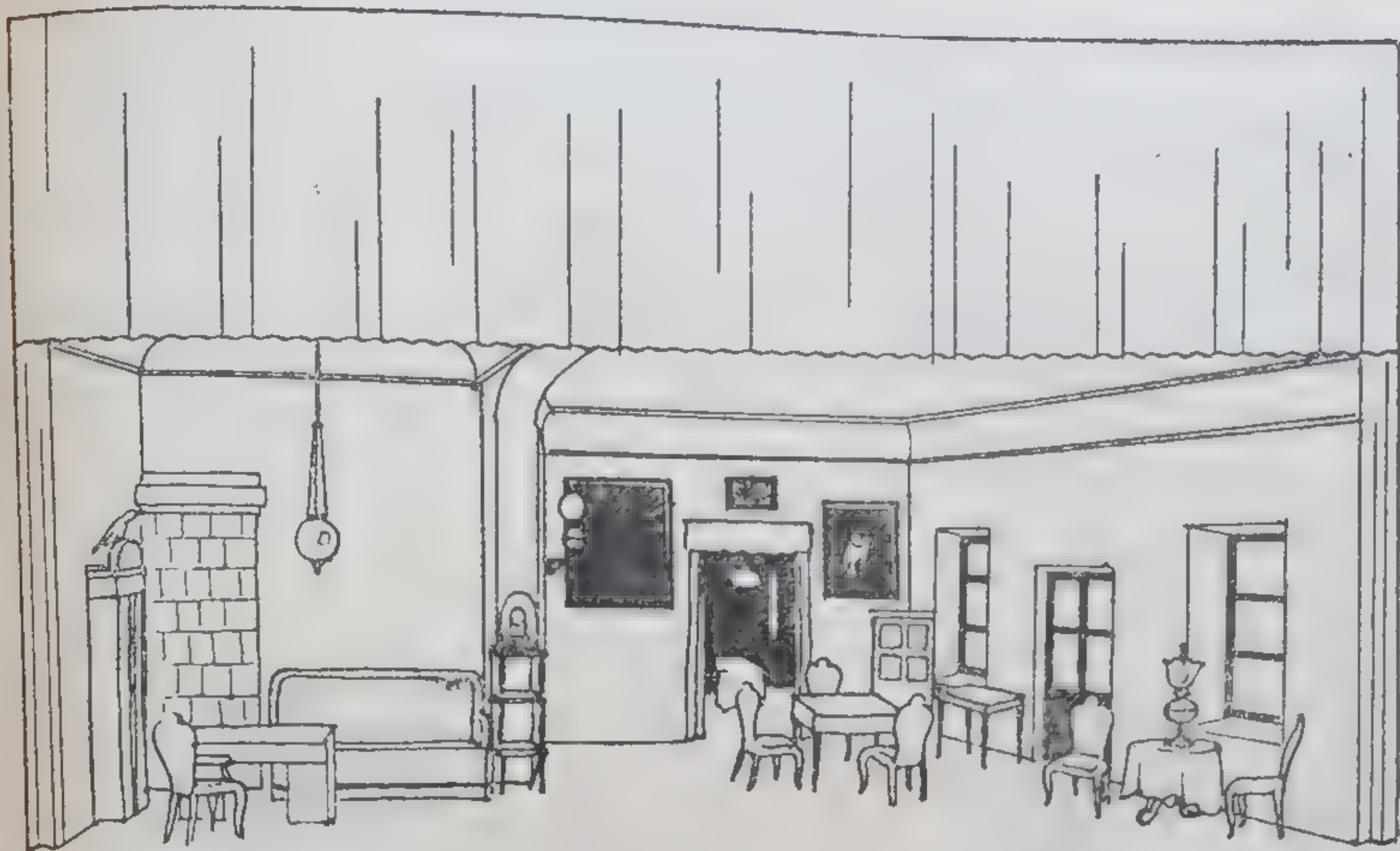


Рис. 2. Зарисовка декорации худ. В. А. Симова к «Чайке» А. П. Чехова  
МХАТ (1898).

ми на рамах или бутафорскими рельефами на каркасных по-  
делках (камни, скалы, пни и т. п.) (рис. 3).

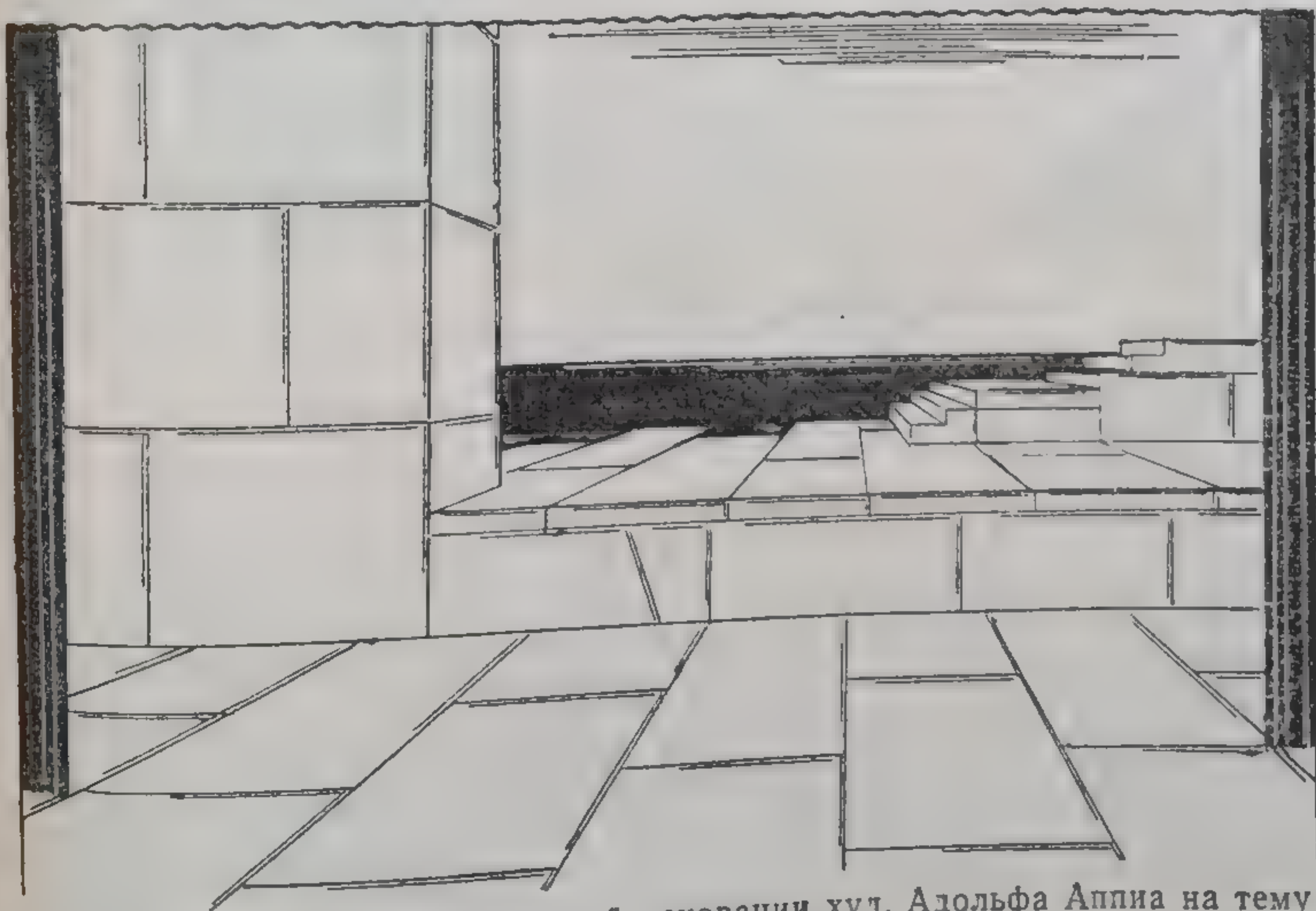


Рис. 3. Зарисовка эскиза объемной декорации худ. Адольфа Аппиа на тему  
«Горизонт» (1909).



Для смены частей объемных декораций во время спектакля, особенно при коротких антрактах (полторы — две с половиной минуты), пользуются накатными площадками (фурками) на роликах. Фурки подаются из карманов сцены, то есть из боковых помещений, расположенных по краям ее первых трех планов.

Проекционная декорация осуществляется с помощью специального фонаря (прожектора с проекционными приставками), передающего через диапозитивы на горизонт необходимое изображение (рис. 4).

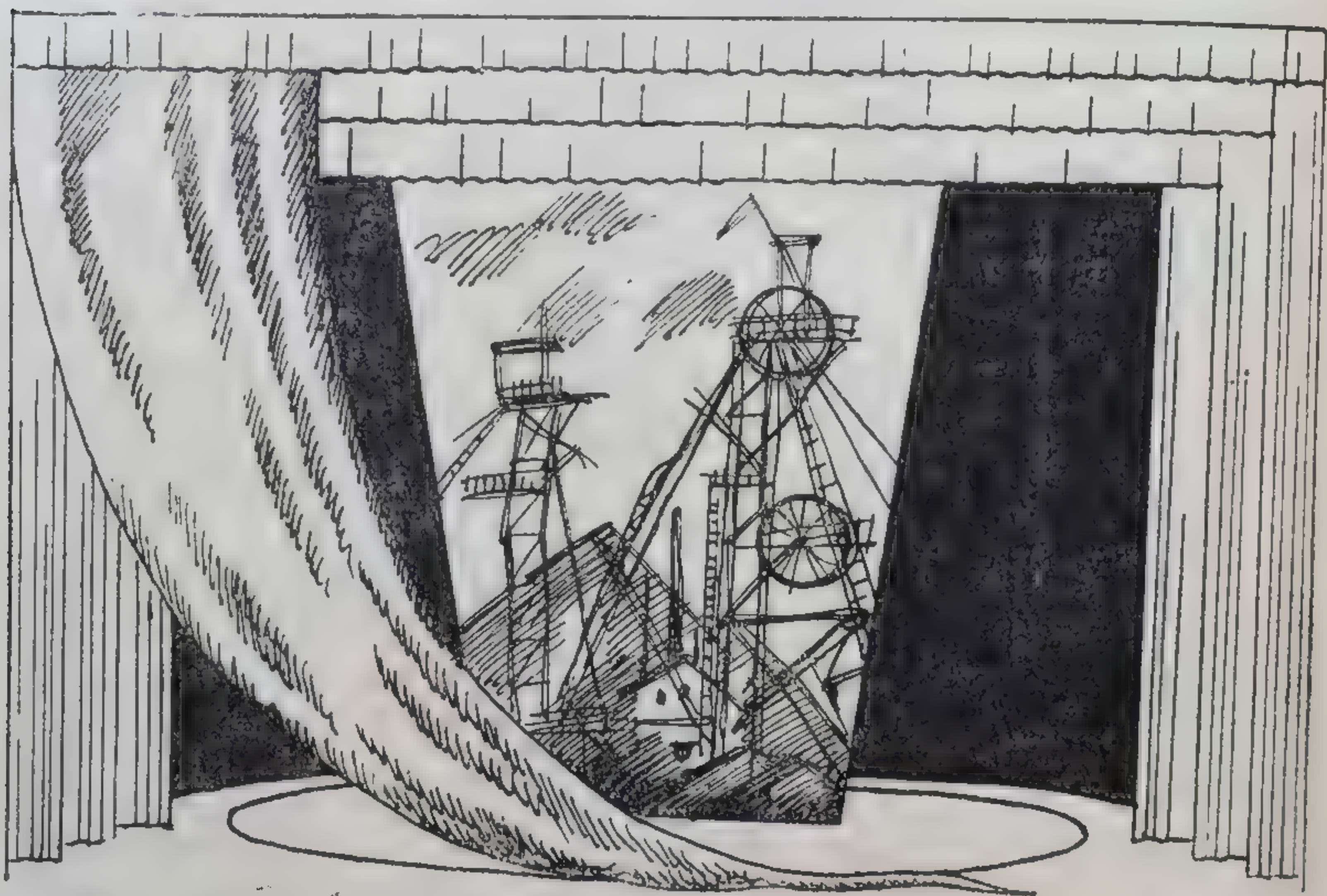


Рис. 4. Зарисовка проекционной декорации худ. В. Ф. Рындина к инсценировке «Молодой гвардии» А. Фадеева. Театр им. Вл. Маяковского (1947).

Проекционная декорация может быть статичной при изображении архитектуры или пейзажа и динамичной, когда проецируются бегущие по «небу» — заднику — «облака», «волнующееся море», «дождь» или «снег».

При проекции декорации на экран снизу, сверху или с боков сцены изображение на диапозитиве необходимо сделать искаженным. Для этой цели фотографируется рисунок под таким углом, под каким на сцене возможна установка проекционного фонаря по отношению к экрану.



## Приемы

Приведенные выше системы декораций можно использовать в творческих приемах сценического оформления спектакля.

Однако это не исключает возможности применения кулисных, кулисно-арочных подъемных и павильонных систем декораций как самостоятельных приемов. Правда, в настоящее время они постепенно вытесняются со сцены более свободными творческими решениями.

Количество и разнообразие приемов сценического оформления спектакля описать трудно. Их много. Но выделить наиболее повторяющиеся из них, вошедшие в историю театральной декорации, можно. При этом следует оговориться, что декорация, созданная любым творческим приемом, всегда будет условным изображением происходящего действия.

Назовем следующие приемы: симультанный, условный в сукнах, с просцениумом и пространственный.

**Симультанный.** Это технический прием, при котором декорация с различными местами действия стоит на месте от начала до конца спектакля.

Декорация такого вида получила свое начало еще в XIV веке.

Симультанная декорация находит применение и в наши дни. В качестве примера можно привести постановку оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» в Большом театре (художник П. Вильямс). В третьем действии показана внутренность избы Сусанина и одновременно, слева, часть леса, из глубины которого выходит польский отряд. Или другой пример. Декорации художника В. Дмитриева к пьесе М. Горького «Егор Булычов» (Московский театр имени Евг. Вахтангова). Декорация была спроектирована в три этажа и показывала одновременно восемь комнат, то есть восемь игровых точек, в которых действие развивалось последовательно или одновременно (рис. 5).

**Условный в сукнах.** Большое применение при создании условных декораций получили сукна. На сценах клубов, кроме обычных сукон, размещенных в глубине сцены по ее планам, часто подвешивается еще пара сукон-занавесов (раздержек), а именно — средний раздвижной занавес (2-го и 3-го плана) и фоновой (на заднем плане). Это создает большое удобство в монтажке оформления, позволяя делать заготовку декораций одновременно в двух планах.



Постановки в сукнах требуют только фрагментной декорации, то есть одной-двух стенок, окна, двери или колонны, вмонтированных между кулисными планами.

Интересным примером оформления спектакля в сукнах может послужить постановка на сцене МХАТа сцен из романа Льва Толстого «Анна Каренина» (художник В. Дмитриев).



Рис. 5. Зарисовка эскиза симультанной декорации худ. В. В. Дмитриева к «Егору Булычову» М. Горького. Театр им. Евг. Вахтангова (1956).

В сценическом оформлении здесь были использованы ширмы и кулисы-сукна из синего бархата, между которыми монтировались архитектурные фрагменты. Так, зрительный зал театра был показан барьером лож, как бы повисшим в воздухе на синем фоне, а сцена приема во дворце — белыми пилястрами с рельефным позолоченным орнаментом и т. п. (рис. 6).

Постановка спектакля в сукнах при разумном использовании их может дать большую экономию в средствах, ассигнуемых на оформление, не снижая в то же время выразительности образного замысла.



**С просцениумом.** Стремление некоторых режиссеров не ограничивать свое творчество в постановочных решениях пределами сценической коробки навело их на мысль использовать форму просцениума античного театра. С этой целью перед порталом сооружалась игровая площадка, как бы выдвинутая в зал авансцена.

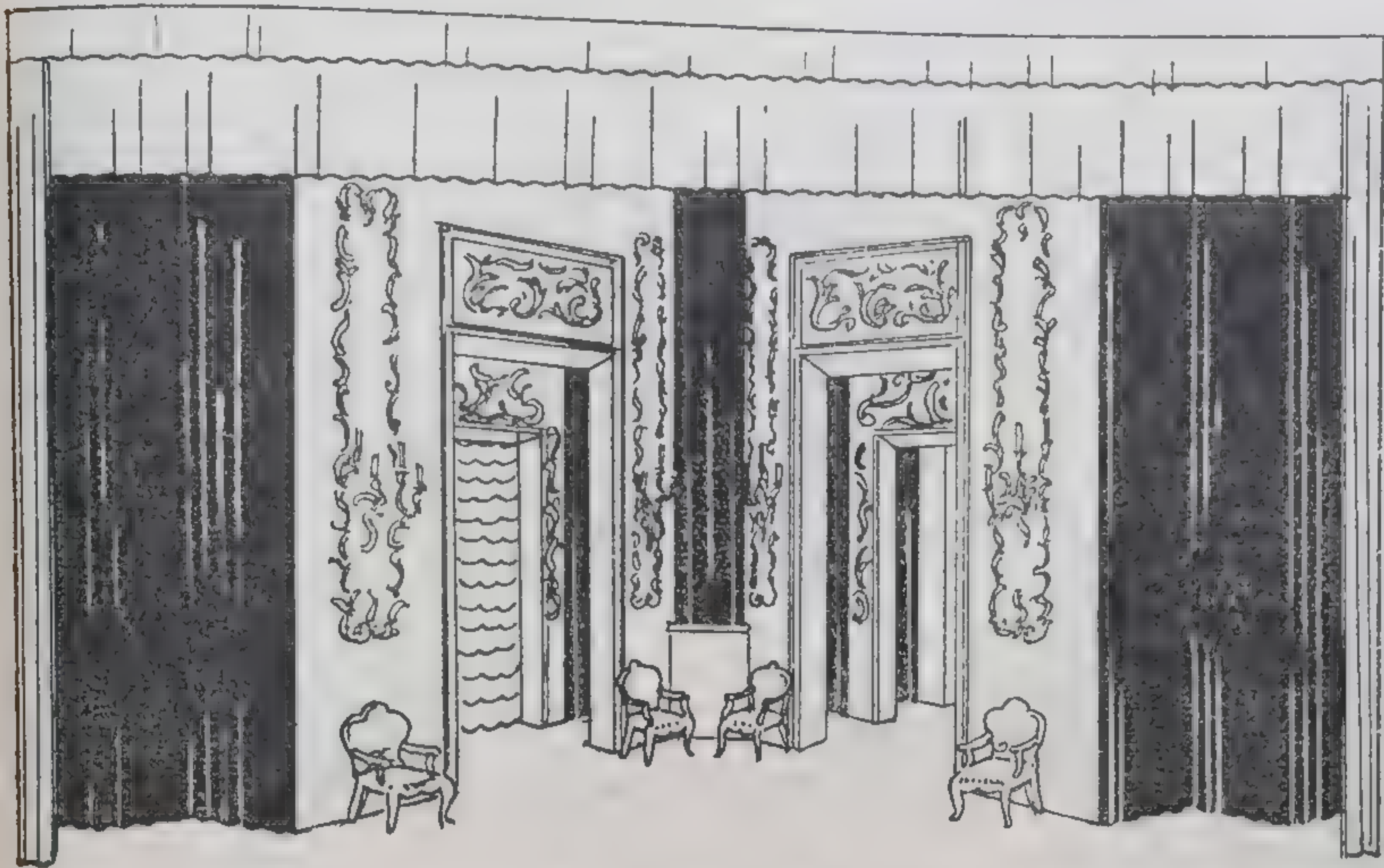


Рис. 6. Зарисовка декорации (в сукнах) худ. В. В. Дмитриева к инсценировке «Анны Карениной» Л. Толстого. МХАТ (1937).

Такая площадка обычно делается над оркестровой ямой, временно перекрытой щитами.

Просцениум дает возможность проводить ряд интермедий (междудействий) на фоне закрытого основного или специального занавеса, в то время как позади занавеса на сцене с помощью круга, накатных площадок или подъемов осуществляется смена сложной декорации (рис. 7).

**Пространственный.** Этот прием строится на принципе окружения актера зрителями с четырех сторон. В этом отношении пространственный прием приближается к форме показа спектакля на цирковой арене.

К такому приему в данное время часто прибегает народный артист СССР режиссер Н. П. Охлопков в Московском театре имени Вл. Маяковского. При постановке пьес «Аристокрыты» Н. Погодина и «Садовник и тень» Л. Леонова сцени-



ческая площадка была поставлена в центре зрительного зала, и актеры играли в пространстве, заполненном зрителями.

Следует пояснить, что при установке сценической площадки в зрительном зале сцена с поставленными на ней рядами кресел в свою очередь становится архитектурным продолжением зрительного зала.



Рис. 7. Пример выноса на просцениум части декорации в виде порталных выходов. (Просцениум — перекрытый щитами оркестр.) Эскиз автора (1960).

### Роль театрального художника в создании спектакля

**Особенности творчества театрального художника.** Творчество театрального художника по специфике работы на сцене резко отличается от творчества художников-станковистов, графиков и монументалистов.

Художник-декоратор, прочитав пьесу, до начала работы над эскизами должен ознакомиться с размерами сцены, на которой ему придется работать, и с ее механическим и осветительным оснащением. Коробка сцены вместе со всем ее техническим хозяйством является для художника-декоратора той средой, в которой он будет практически осуществлять свои замыслы, то есть строить декорации.



Разницу в процессе работы между художником-станковистом и театральным художником наглядно показывает следующее сравнение:

**Этапы работы  
художника-станковиста**

- а) Сбор и зарисовка материалов;
- б) эскиз картины;
- в) картон в натуральную величину.

**Особенности  
станковой картины**

- а) Линейная перспектива, начерченная на плоскости;
- б) воздушная перспектива, достигнутая композицией (расположением) цветотеневых пятен и освещением (написанным);
- в) человек в картине, застывший в движении.

**Результат**

Живописная картина, выражающая определенную идею художника, написанная на плоскости.

**Этапы работы  
художника-декоратора**

- а) Сбор и зарисовка материалов;
- б) эскиз декорации;
- в) макет декорации в  $\frac{1}{20}$ — $\frac{1}{50}$  натуральной величины.

**Особенности  
декорационного оформления**

- а) Линейная перспектива в реальном пространстве;
- б) воздушная перспектива, достигнутая обработкой поверхности декораций и светом электрических приборов;
- в) человек на сцене в непрерывном движении.

**Результат**

Живописно-объемная декорация, отвечающая идее драматургического произведения.

Следовательно, для того чтобы молодой начинающий театральный художник или художник-станковист, желающий испробовать свои творческие силы в качестве театрального декоратора, могли успешно работать в театре, они должны ознакомиться с особенностями построения декораций на сценической площадке. Но и этого тоже мало. Необходимо еще знать работу режиссера над мизансценами, которые ложатся в основу планировки декорации, технику монтировки декораций, уметь работать со светоаппаратурой, понимать законы видимости оформления из зрительного зала. Освоив все это на практике, художник сможет активно помочь актерам и режиссеру-постановщику в создании спектакля.

**Режиссер и художник**

Взаимоотношения режиссера и художника начинаются с момента привлечения последнего к оформлению спектакля. После соответствующего обмена мнениями режиссер выясняет точку зрения художника на общие вопросы литературы, жи-



вописи, музыки, выявляет его понимание исторических событий, которые имеют прямое или косвенное отношение к пьесе.

Обоим следует осмотреть местную выставку живописи (если она создана), пересмотреть альбомы репродукций с картин великих русских и зарубежных мастеров, монографии о художниках. Все это поможет выяснить общность или разногласие во взглядах между режиссером и художником в оценке тех или иных произведений.

Если они творчески понимают друг друга, режиссер дает художнику пьесу для прочтения и рассказывает, как он представляет себе характеры людей, изображенных в ней, бытовой уклад пьесы, эпоху, в которой происходят события. Быть может, даже рассказывает о том, какой, по его мнению, художник из всех известных живописцев по своим художественным особенностям наиболее близок ему по его режиссерскому пониманию пьесы и характеру будущего оформления.

Художник должен ясно представить замысел режиссера, понять идею этого замысла.

Прочитав пьесу, он в свою очередь рассказывает режиссеру о том, как он понимает ее главный конфликт, образы, идейное содержание, дает характеристики действующим лицам, бытовому укладу.

Возможно, что режиссер, выслушав художника, предложит ему, чтобы декорации были внешне объединены какой-нибудь рамой, помогающей передаче колорита эпохи, в которой разворачивается действие пьесы. Может быть, художник решит использовать в оформлении имеющиеся на сцене сукна в сочетании с объемными деталями (окнами, дверьми, арками, колоннами) или сделает оформление живописным. Тогда исполнители будут играть на фоне стен комнаты или пейзажа, написанных на холсте.

Дальнейшие взаимоотношения между режиссером и художником в процессе работы над спектаклем складываются из следующих этапов:

1. Совместное обсуждение черновых карандашных набросков.

2. Обсуждение окончательных цветных эскизов и планировок к ним.

3. Работа над черновым режиссерским макетом и проверка его путем выгородки.

4. Закрепление на выгородках всех игровых точек для актеров. Расстановка мебели.



5. Совместные поиски гримов и костюмов действующих лиц.

6. Установка света на сцене.

Все вышесказанное говорит о тесной творческой связи театрального художника с режиссером с момента их первой встречи до показа спектакля зрителям.

### Работа художника над образом декорации в спектакле

Часто, когда перед зрителями раздвигается занавес, в зале раздаются аплодисменты.

Зрители аплодируют декорациям, которые создают определенное настроение, характеризуют место, где происходят события пьесы, и удачным расположением игровых точек помогают актерам исполнять их роли.

И в то же время декорация театрального художника не должна отвлекать внимание сидящих в зале ни сложностью планировок, ни изощренностью в передаче исторических стилизованных особенностей, ни яркой живописью, ни искусственным освещением. Внимание зрителя сосредоточивается на действии, происходящем на сцене, и этому же способствует декорация.

Основная задача художника в театре — средствами декорационного искусства создать на сцене в художественной форме образ эпохи, времени и обстановки, в которой происходит действие пьесы.

«Мы часто пользуемся очень условным, несомненно «рабочим» термином — образ спектакля. Пожалуй, больше всего этот термин применим к тем обстоятельствам, когда режиссер свое видение спектакля, то, что ему представлялось в некоторых художественных образах, сравнивает с тем внешним видом спектакля, какой получается в результате работы художника над макетом или завершающим его работу эскизом»<sup>1</sup>.

У зрителя при открытии занавеса возникает ощущение образа прежде всего от общего колорита сценической картины, который состоит из суммы (композиции) цветных плоскостей, костей и объемов, требующих в свою очередь пространства и освещения.

В данном случае речь идет о конкретной обстановке, в ко-

<sup>1</sup> В. Сахновский. Режиссура и методика ее преподавания. М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 141.



торой строятся мизансцены. Это стены комнаты или дома, цвет драпировок или штукатурки, мебель цвета красного дерева или карельской березы, цвет неба или воды, растительности или камней. Все это насыщено мглистым, лунным или солнечным освещением, исходящим из лучей прожекторов-соффитов, направленных на сцену.

В конечном итоге образ спектакля рождается в совместной работе режиссера с художником. А зритель воспринимает этот образ по-своему, со всякими тонкими нюансами.

Бывает так. На сцене самодеятельного театра начинает работать молодой режиссер. У него еще плохо развито чувство сценического пространства и образного видения. В этом случае художник фактически предоставлен самому себе до того момента, пока у режиссера в процессе работы с актерами не определится решение образа спектакля. Между тем время идет, и художнику ничего не остается, как прилежно следовать указаниям драматурга, ремаркам, описывающим места действия, и стремиться воплотить эти ремарки как можно полнее. Одновременно художник не должен упускать из поля зрения работу режиссера, внося в эскизы необходимые поправки.

В виде примера для показа, как в декорациях может быть выражена идея драматурга, возьмем драму А. Н. Островского «Бесприданница».

События, описываемые в пьесе, происходят в 80-х годах прошлого столетия на Волге, в городе Бряхимове. Внимательное прочтение пьесы и авторских ремарок может подсказать многое молодому художнику.

#### «Действие первое»

Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной. Направо (от актеров) — вход в кофейную, налево — деревья; в глубине низкая чугунная решетка, за ней — вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч. На площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой — на левой».

Такова ремарка.

Высокий берег (следовательно, высокий горизонт) говорит об открытом большом пространстве, простирающемся за рекой, куда хотелось бы «убежать» Ларисе, чтобы среди полей, лугов и лесов найти тишину и покой для своей измученной души.



Но, кроме возможности «бежать» от фальшиво «приличной» атмосферы дома Огудаловой, существует еще и другой исход. Ведь чугунная решетка, стоящая на краю обрыва, низка, а берег высок, следовательно, если броситься вниз, можно избавиться от всех страданий.

В сопоставлении волжского простора, зовущего к жизни, и низкой решетки над обрывом, «тянущей вниз», может быть найден «ключ» к правильному решению образа декораций первого и четвертого действий.

Атмосфера декораций второго и третьего действий должна быть контрастной картине природы, захватывающей своей широтой и простором, где человек чувствует себя свободным, верит в свои силы и может их проявить.

#### «Действие второе

Комната в доме Огудаловой. Две двери: одна, в глубине, входная; другая налево (от актеров); направо окно; мебель приличная; фортепьяно, на нем лежит гитара».

В авторской ремарке весьма существенно замечание о том, что в комнате Огудаловой, являющейся гостиной, стоит мебель приличная. Вдовушка Огудалова молодится, старается одеваться по моде и из кожи лезет, чтобы обстановка в ее квартире казалась «приличной», как у людей, дома которых, возможно, и не доступны для нее. По той же причине тут же стоит и фортепьяно, на котором, по-видимому, никто не играет.

Для обстановки дома Огудаловых типична и гитара, лежащая на фортепьяно. Дополнением к характеристике этой обстановки могут служить слова Карандышева о том, что дом Огудаловой это «цыганский табор».

Если призадуматься над тем, что собой представляет образ данной комнаты, то станет ясным, что это не гостиная в «приличном» доме, а проходной двор, куда заходят «убить время» местные кутилы. И каждая деталь обстановки должна об этом говорить.

#### «Действие третье

Кабинет Карандышева. Комната, меблированная с претензиями, но без вкуса; на одной стене прибит над диваном ковер, на котором развешано оружие. Три двери: одна посредине, две по бокам».



Это квартира мелкого чиновника с претензиями на «романтику», о чем говорит развешанное на стене оружие.

Несмотря на существенную разницу декораций первого, второго и третьего действий, художнику необходимо найти в эскизах образ спектакля в целом, то есть некоторый единый постановочный прием, связав эти противоположные по своему содержанию картины.

Таким приемом может быть общность тонов, повторяющихся в колорите декораций, или сценическое освещение, или единая порталная рама.

Из приведенного примерного анализа оформления по ремаркам драматурга ясно, что театральный художник должен уметь «читать» пьесу по-режиссерски. Читая, он предугадывает предполагаемое, еще не родившееся окончательно в его воображении оформление и «видит» в нем актеров, то есть становится своеобразным зрителем еще не осуществленного спектакля.

### Работа художника над эскизом-проектом, построением и планировкой декораций

#### Чтение пьесы. Мизансцены

Прочитав пьесу первый раз, художник может установить только то, что ему понравилось и что не понравилось в ней. При повторном чтении следует вооружиться карандашом, бумагой или специальной тетрадью, чтобы одновременно делать заметки. Читая пьесу вторично, художник обращает внимание на ремарки автора, поведение действующих лиц, чутко «прислушивается» к тому, о чем говорят. Такие записи составят своеобразный «режиссерский экземпляр» художника.

Молодым театральным художникам полезно ознакомиться с творческими приемами крупнейшего мастера советского театрально-декорационного искусства В. А. Симова (1858—1935), всю свою жизнь проработавшего в Московском Художественном театре.

«Обдумывая и komponуя макет, Симов мысленно ставил себя на место актеров, ведущих сцену, стараясь внутренне оправдать, пережить каждую мизансцену, проверяя, насколько планировка декорации, обстановка, каждая жизненная деталь соответствуют определенному моменту в развитии сценического действия. Поэтому актерам всегда было так легко и удобно играть в симовских декорациях: они чувство-



вали себя в них «как дома», в естественной, обжитой, а не условно-театральной атмосфере... При этом все условия сцены и требования со стороны зрительного зала были отлично учтены и предусмотрены художником. Ни одна мизансцена не пропадала, актеры не заслоняли друг друга в ответственные моменты, важнейшие пункты в развитии действия были даны в наиболее выгодном положении...»<sup>1</sup>

«Секрет подхода заключается в том, чтобы правильно найти и удачно выделить наиболее ответственное место декорации, — писал В. А. Симов. — Прежде всего ищешь какой-нибудь жизненно интересной частности, подробности, которая своею характерностью подчиняет себе все остальное.

У меня на очереди, скажем, макет к декорациям боярских покоев. Я чувствую, что стержнем должен быть выступ изразцовой печи; задача в том, куда ее поставить и как повернуть или выдвинуть, какой угол осветить, какой закрыть тенью. Раз имеется фокус зрения, который удовлетворяет, то по данному основному элементу приходится создавать, вернее говоря, даже приспособлять дальнейшую обстановку... Главное — поймать, вырвать из жизни какой-нибудь острый штрих, обжитую подробность. Тогда все выяснится: сразу настроение заиграет, окружающее станет близким, другие мелочи явятся излишними, отягощающими композицию».

Из приведенного материала видно, как много внимания уделял В. А. Симов работе над планировкой декораций, стремясь расставить все предметы на сцене так, чтобы создавалось впечатление реальной жизни и в то же время чтобы планировка была наиболее выгодна для исполнителей.

#### Подбор материала

Чтобы полнее представить себе жизнь героев пьесы, понять эпоху, в которой происходит действие пьесы, глубже уяснить обстановку и взаимоотношения действующих лиц, недостаточно ограничиться чтением пьесы. Режиссер и художник должны изучить материалы, которые помогли бы им собрать нужные сведения.

Таковыми вспомогательными материалами являются:

1. Литература (художественные произведения и научные исследования, воспоминания, рецензии, иллюстрированные журналы, газеты).

<sup>1</sup> И. Я. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., «Искусство», 1953, стр. 12—14.



2. Иконография (картины, зарисовки, гравюры, иллюстрации, фотографии, портреты).

3. Документы (архивные и исторические).

4. Подлинные вещи и костюмы эпохи (парики, утварь, знаки отличия, ткани, мебель и т. п.).

5. Личные наблюдения и воспоминания.

6. Реплики действующих лиц, раскрывающие характер пейзажа, обстановки, предметов обихода, дающие представление о внешности и о костюмах героев пьесы.

7. Авторские ремарки, особенно в пьесах Чехова, Горького и современных драматургов, дают подробное представление о месте действия, обстановке и времени дня.

Художник и режиссер просматривают и обсуждают собранные материалы, анализируют их, отбирают то, что может быть использовано при постановке.

Для примера возьмем второе действие драмы А. Н. Островского «Бесприданница».

Ремарка автора дает возможность нарисовать план комнаты с размещением окон и дверей. В комнате стоит фортепьяно, но где именно оно поставлено, можно выяснить, только прочитав действие целиком.

После авторской ремарки внимание художника привлекут замечания самих действующих лиц об обстановке.

## «Действие второе

### ЯВЛЕНИЕ I

Огудалова одна, подходит к двери налево, с коробочкой в руках.

Огудалова (*взглянув в окно*)... А вот и Мокий Парменыч!

### ЯВЛЕНИЕ II

Кнуров (*в дверях*). У вас никого нет?

Огудалова. Право... не знаю, где и посадить вас.

Кнуров. Все равно, сяду где-нибудь. (*Садится.*) ...За обедом увидимся. (*Идет к двери.*)

### ЯВЛЕНИЕ III

Лариса (*ставит корзинку на столик и рассматривает вещи в коробочке*). Это Вася-то подарил?..



Лариса (берет гитару, садится к окну и запекает).  
Лариса (взглянув в окно). Илья, Илья!

#### ЯВЛЕНИЕ IV

Илья. С праздником! Дай бог здорово да счастливо!  
(Кладет фуражку на стул у двери.)

Илья. Некогда, барышня, барин приехал. (Кладет гитару и берет фуражку.)

#### ЯВЛЕНИЕ VI

Карандышев (у окна). Вот, извольте видеть...

Лариса (Карандышеву). Пойдемте, пойдемте ко мне в комнату.

#### ЯВЛЕНИЕ X

Робинзон (налив стаканы). If you please! (иф ю плиз).  
(Пьют.)

Паратов (берет шляпу). Да и нам пора, надо отдохнуть с дороги.

Огудалова и Лариса уходят за Карандышевым в переднюю.

По этим скудным авторским замечаниям можно набросать черновой, архитектурный план комнаты, который станет основой будущей декорации данного действия.

#### Архитектурный план

Чтобы план декорации этой комнаты был грамотно вычерчен, художник должен знать размеры сцены. Для этого следует измерить ширину и высоту зеркала сцены, глубину и ширину сценической площадки, а также предельные внешние очертания всех предметов будущей обстановки комнаты.

Просмотрев всю запись, сделаем примерный набросок плана комнаты в виде квадрата или прямоугольника, но без четвертой стены.

На этом плане, в центре предполагаемой задней стены, должна быть дверь, ведущая в переднюю. Направо от зритель — дверь в комнату Ларисы. Слева — окно. У средней входной двери стул. Кроме того, надо учесть:

а) на какой глубине слева от занавеса должно находиться окно;



б) на какой глубине справа должна быть дверь в комнату Ларисы;

в) где должен стоять стул у средней двери: справа, слева или в передней, против двери.

Совершенно не указано в пьесе:

а) у какой стены стоит фортепьяно;

б) где место столика, на который Лариса ставит корзинку;

в) на чем стоят стаканы, в которые Робинзон наливает вино;

г) куда Паратов, войдя в комнату, кладет свою шляпу;

д) в комнате к концу действия находятся шесть человек; надо определить количество стульев и кресел, на которых они сидят.

Все эти вопросы решаются в процессе работы над планировкой декорации. При этом, конечно, художник по своему плану и по заданию режиссера может изменить местоположение окна и дверей, но так или иначе все указанное драматургом должно быть на сцене (если режиссер не надумал своей особой планировки).

Выяснив все вопросы с режиссером, можно приступить к наброску чернового архитектурного плана комнаты, которая, судя по всему, является гостиной.

Условимся, что зеркало нашей сцены шириной 9 метров, высотой 5 метров, а гостиная Огудаловой в плане представляет собой прямоугольник со сторонами 5,5 и 6 метров.



Рис. 8.

Установим ширину задней стены комнаты в 6 метров (на бумаге проведем линию в 6 сантиметров); двухстворчатую дверь, ведущую в переднюю, наметим посредине стены шириной 1,4 метра (на бумаге

1,4 сантиметра) высотой 2,25 метра (рис. 8).

Пристроим под прямым углом к задней стене часть левой стены, предположив при этом, что возле нее, в пределах трехметрового отрезка, стоит фортепьяно (длина его от 1,6 до 2 метров); перед клавиатурой поставим табурет или стул, на который сядет Лариса.

К трехметровому отрезку стены приставим оконную коробку шириной в 1,1 метра и еще часть стены шириной в 1,5 метра с небольшим комодом с полочками (шифоньер) для безде-



лушек. Сложив все три отрезка, получим ширину левой стены, равную 5,6 метра (рис. 9).

Правая стена, ведущая в комнату Ларисы, пририсовывается к задней также под прямым углом. Определяя ширину этой стены, следует учесть, что в заключительной сцене второго действия одновременно присутствуют шесть человек, которых нужно рассадить, дать им «опорные точки». Для этой цели у стены, кроме упомянутого в ремарке столика, надо поставить небольшой диван (шириной в 1,5 метра), кресло и стул.



Рис. 9.

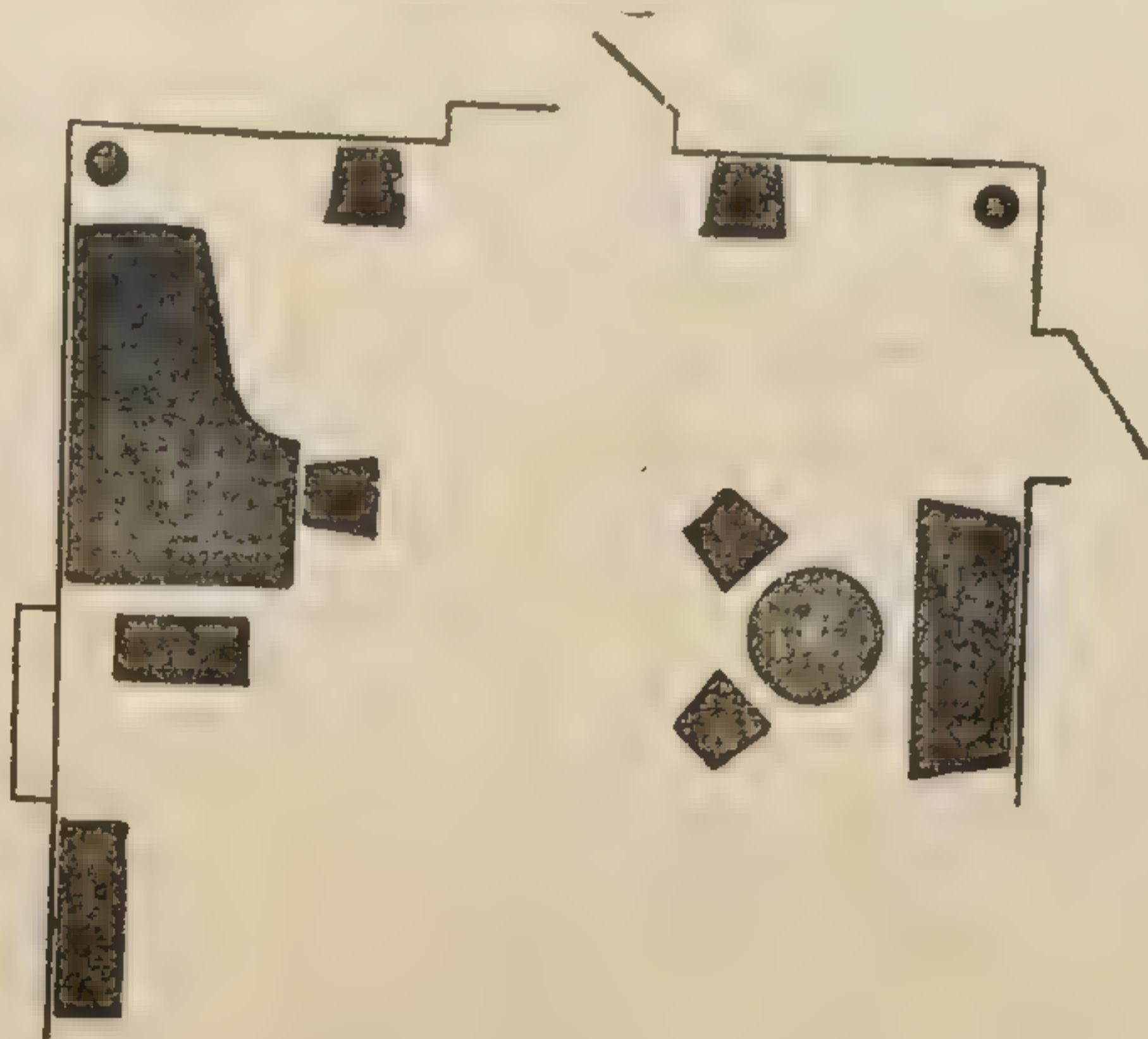


Рис. 10.

В правом углу правая стена начинается отрезком в 1 метр, затем следует коробка одностворчатой двери (90 сантиметров шириной, 2 метра высотой) и двухметровая стена, к которой приставляется диван. Сложив все приведенные размеры, получим ширину правой стены в 3,3 метра (рис. 10).

Из подсчета размеров стен выяснилось, что все три стены имеют разные размеры.

Для окончательного завершения мебелировки гостиной по краям центральной двери и у фортепьяно следует поставить по стулу, а в углах комнаты — по круглой колонке для канделябров.

Делая разметку плана, художник по согласованию с режиссером уточняет планировку каждой картины пьесы, обстановку, в которой будет происходить действие, намечает удобные места, где актеры могут играть ту или иную сцену. Такими местами в комнатах являются уголки, где мебель расставлена



определенным образом, где есть, скажем, лестница, ведущая в другие помещения, места возле окон, дверей и т. п.

В декорациях пейзажного характера — это пригорки, поваленные деревья, пни, копны сена, перевернутая лодка, камни, скалы.

### Сценический план

Архитектурный план, который мы начертили (см. рис. 10), — это лишь набросок планировки, которую следует воплотить на сцене.

Чтобы точно определить на бумаге будущее положение каждого предмета на сцене, уточнить размер каждой декоративной детали, необходимо вычертить сценический план.

Разработка сценического плана органически связана с рисованием и компоновкой эскиза, построением макета и изготовлением рабочих чертежей.

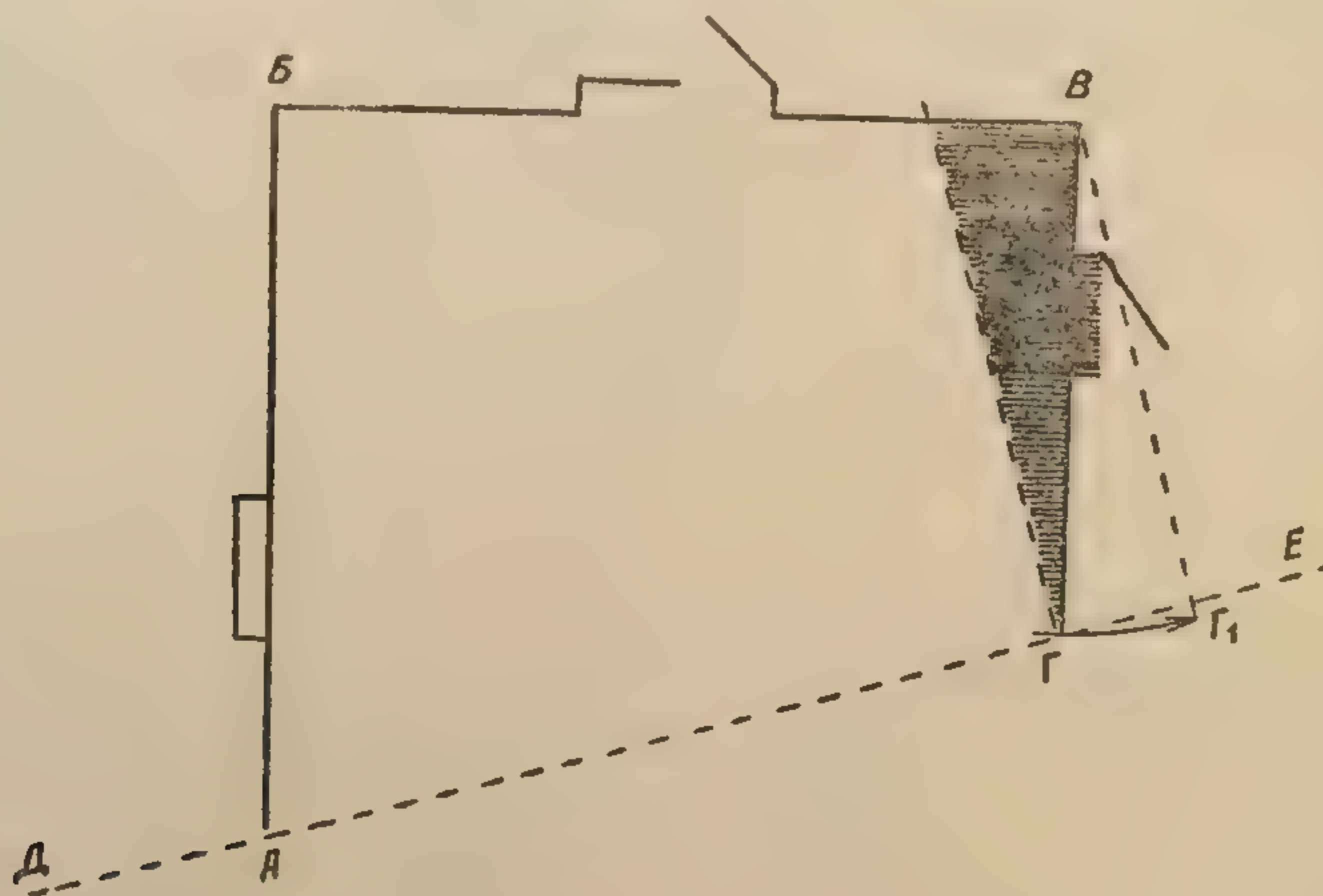


Рис. 11.

Для правильной работы над эскизом, сценическим планом и макетом художник должен уметь пользоваться масштабными измерениями.

Масштабом называется соотношение длины какой-либо линии на чертеже архитектурного плана или в макете с ее действительной длиной в натуре (на сцене).

Например, зеркало сцены имеет размер  $9 \times 5$  метров, при масштабном переводе его на чертеж в  $1/100$  натуральной вели-



чины зеркало сцены будет равно  $90 \times 50$  миллиметров. Высота человека среднего роста, равная 1,5 метра, в этом же масштабе будет 15 миллиметров.

Для построения сценического плана начертим в масштабе  $1/100$  (1 метр — 10 миллиметрам) архитектурный план комнаты второго действия «Бесприданницы» (см. *рис. 10*), но без мебели, и обозначим концы и углы стен буквами А, Б, В, Г (*рис. 11*).

Левую стену с окном обозначим АБ, среднюю с широкой дверью — БВ и правую с узкой дверью — ВГ.

По этому чертежу будет видно, что левая стена АБ длиннее правой ВГ. Соединив точки А и Г прямой, получим линию предполагаемого зеркала сцены — ДЕ.

В зрительном зале линия первого ряда кресел располагается параллельно линии зеркала сцены, обеспечивая этим всему ряду зрителей полную видимость сцены.

На чертеже (*рис. 11*) «луч видимости», направленный от зрителя, сидящего против точки Г, перпендикулярно к предполагаемой линии зеркала сцены ДЕ, «отсекает» правый угол комнаты, делая его невидимым.

Чтобы обеспечить видимость декорации для крайнего правого зрителя в точке Г, необходимо на этом чертеже внести следующие поправки:

- из точки Г восстанавливается перпендикуляр к линии ДЕ;
- из точки В проводится в направлении линии ДЕ, пересекая ее, прямая, параллельная перпендикуляру;
- из точки В радиусом ВГ проводится дуга вправо до пересечения с параллельной; точка пересечения обозначается Г, причем прямая ВГ для крайнего правого зрителя явится видимой стеной.

Повернув под тупым углом стенку ВГ вправо, чтобы избежать искажения перспективы комнаты, под таким же углом следует повернуть и стенку АБ влево. При отсутствии под рукой транспортира для определения градусов тупого угла поворот стены АБ делается следующим способом:

на линии АБ радиусом, равным ВГ, из точки Б проводится дуга влево, на которой откладывается отрезок, равный ГГ, (*рис. 12*);

через левую точку Г проводится прямая; радиусом, равным АБ, из точки Б проводится влево дуга до пересечения с прямой ВГ; точку пересечения обозначим А<sub>1</sub>, после чего соединим прямой А<sub>1</sub> с Г<sub>1</sub>, которая и явится подлинной линией зеркала сцены (*рис. 13*).



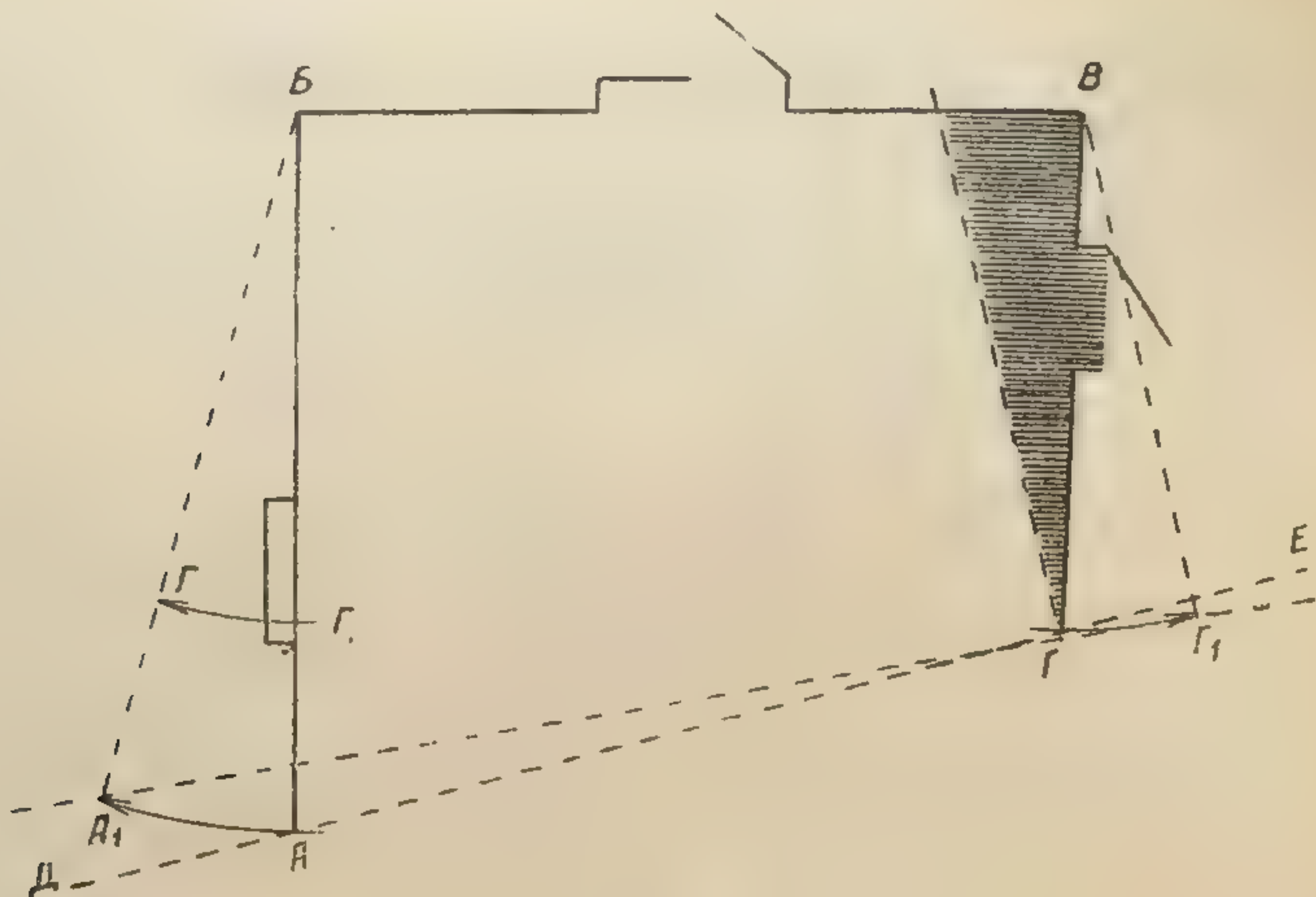


Рис. 12.

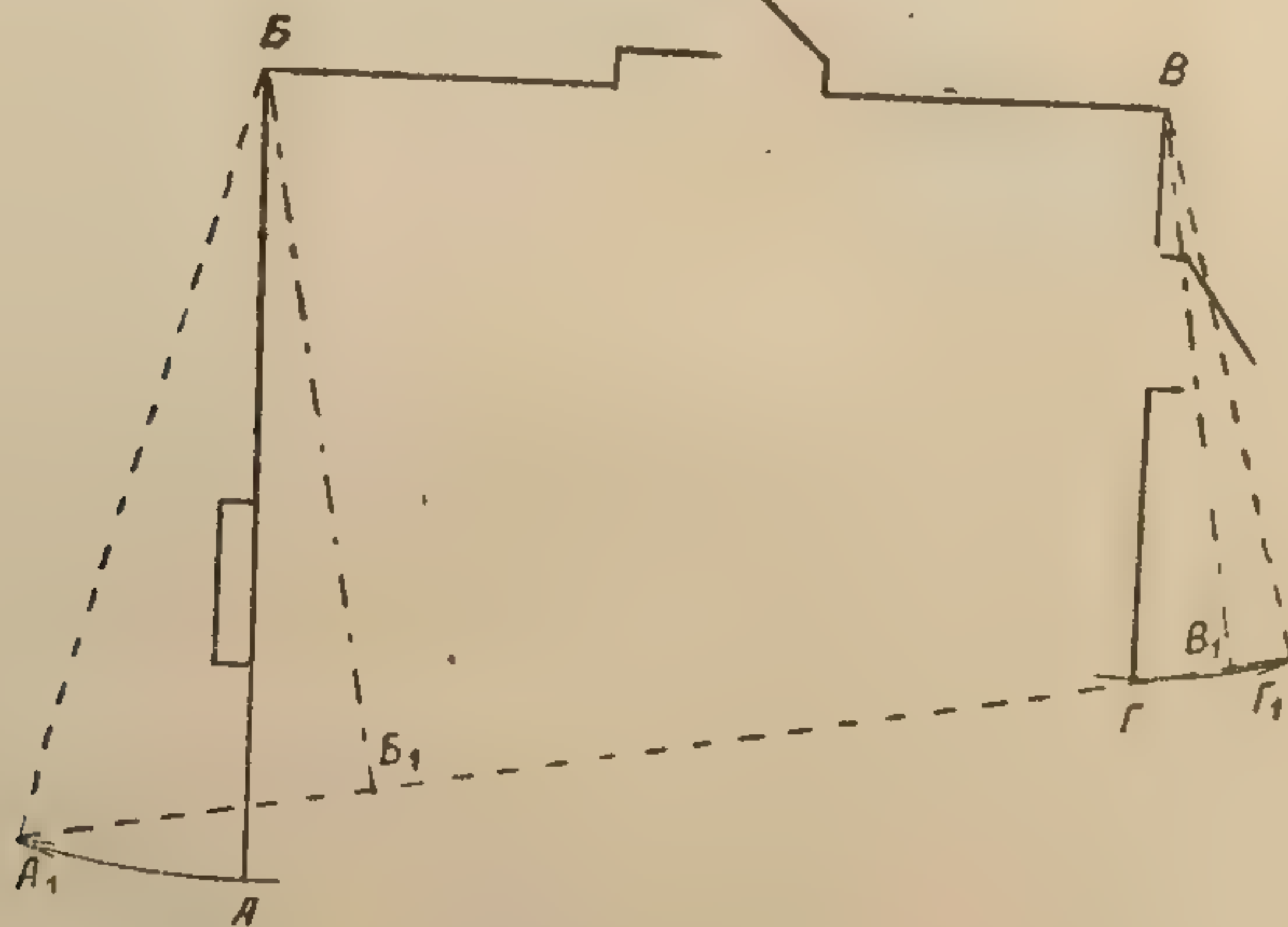


Рис. 13.

Получив сценический план комнаты в форме искаженной трапеции  $A_1BВГ_1$ , перенесем его на сцену, приблизив к порталным кулисам. Для этой цели на том же чертеже из точек  $B$  и  $В$  на прямую  $A_1Г_1$  опустим перпендикуляры  $BB_1$  и  $ВВ_1$  (рис. 13).

Перенос плана (выгородки) комнаты к порталным кулисам ПК, ПК делается так:



проводится прямая  $A_1 \Gamma_1$ , на которую по данным размерам наносятся точки  $B_1$  и  $B_2$  с восстановленными на них перпендикулярами  $B_1 B$  и  $B_2 B$ ;

точки  $A_1 B \Gamma_1$  соединяются прямыми, определяющими границы стен (рис 14);

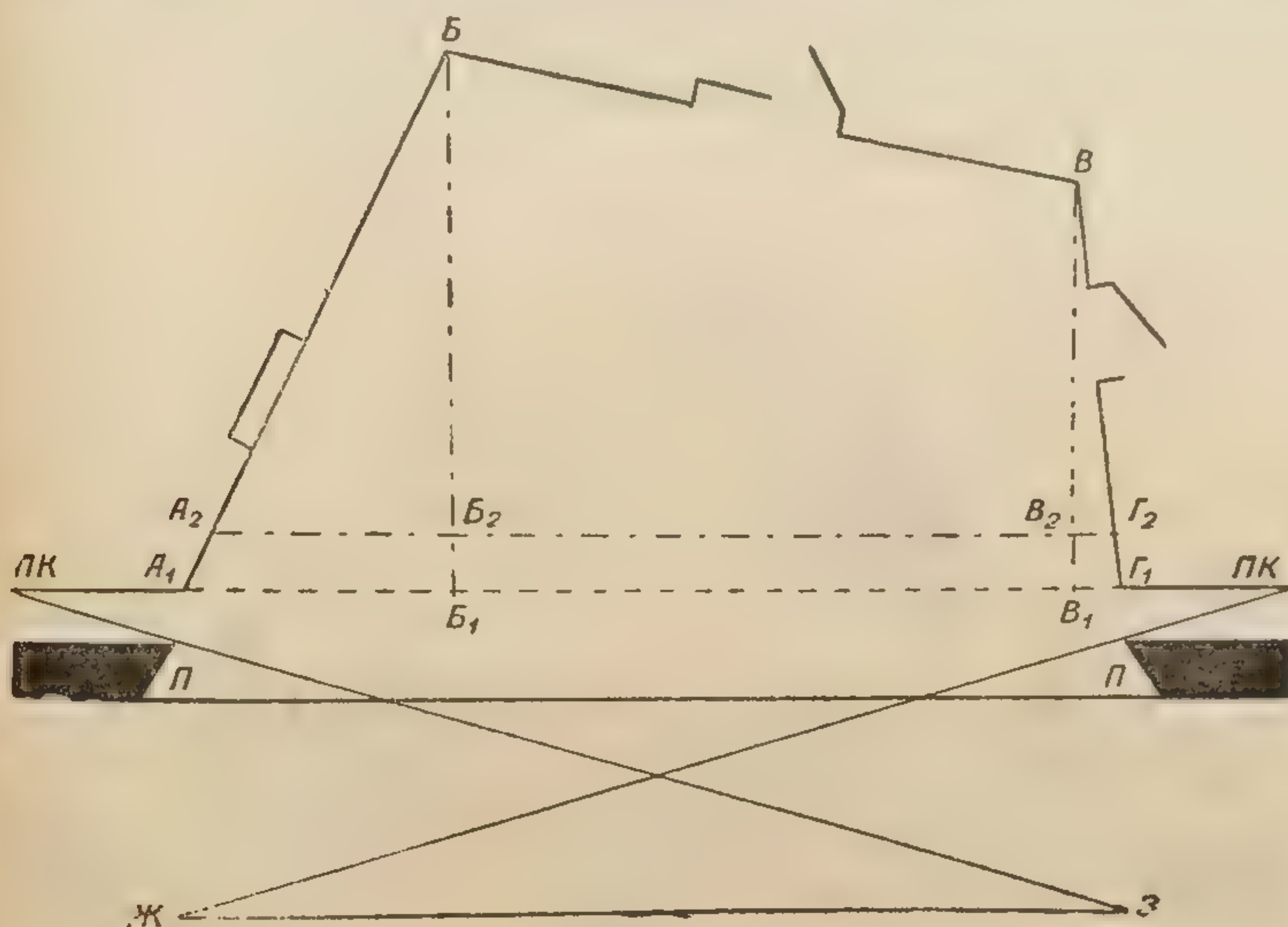


Рис. 14.

вниз, на полметра от линии  $A_1 \Gamma_1$ , проводится прямая ПП, обозначающая внутреннюю сторону стены портала;

отложив вниз от линии ПП еще полметра и проведя прямую, получим наружный край стены портала вместе с линией авансцены;

отрезки портала заштрихуем, а на 2 метра ниже линии авансцены проведем прямую ЖЗ, обозначающую линию кресел первого ряда партера.

На следующем чертеже (рис. 15) показана расстановка мебели в трапециевидной выгородке плана и способ построения лучей видимости с крайних точек первого ряда кресел для определения ширины заспинников (живописных фонов) за окном и дверьми.



Ширина заспинников определяется следующим путем.

За левым окном — из точки Ж проводится луч через правый наружный край окна с продолжением его на 1 метр от коробки окна до точки Ж<sub>1</sub>; из точки З проводится луч через левый наружный край окна, продолжая его на 1,5 метра до точки З<sub>1</sub>, после чего З<sub>1</sub> и Ж<sub>1</sub> соединяются прямой;

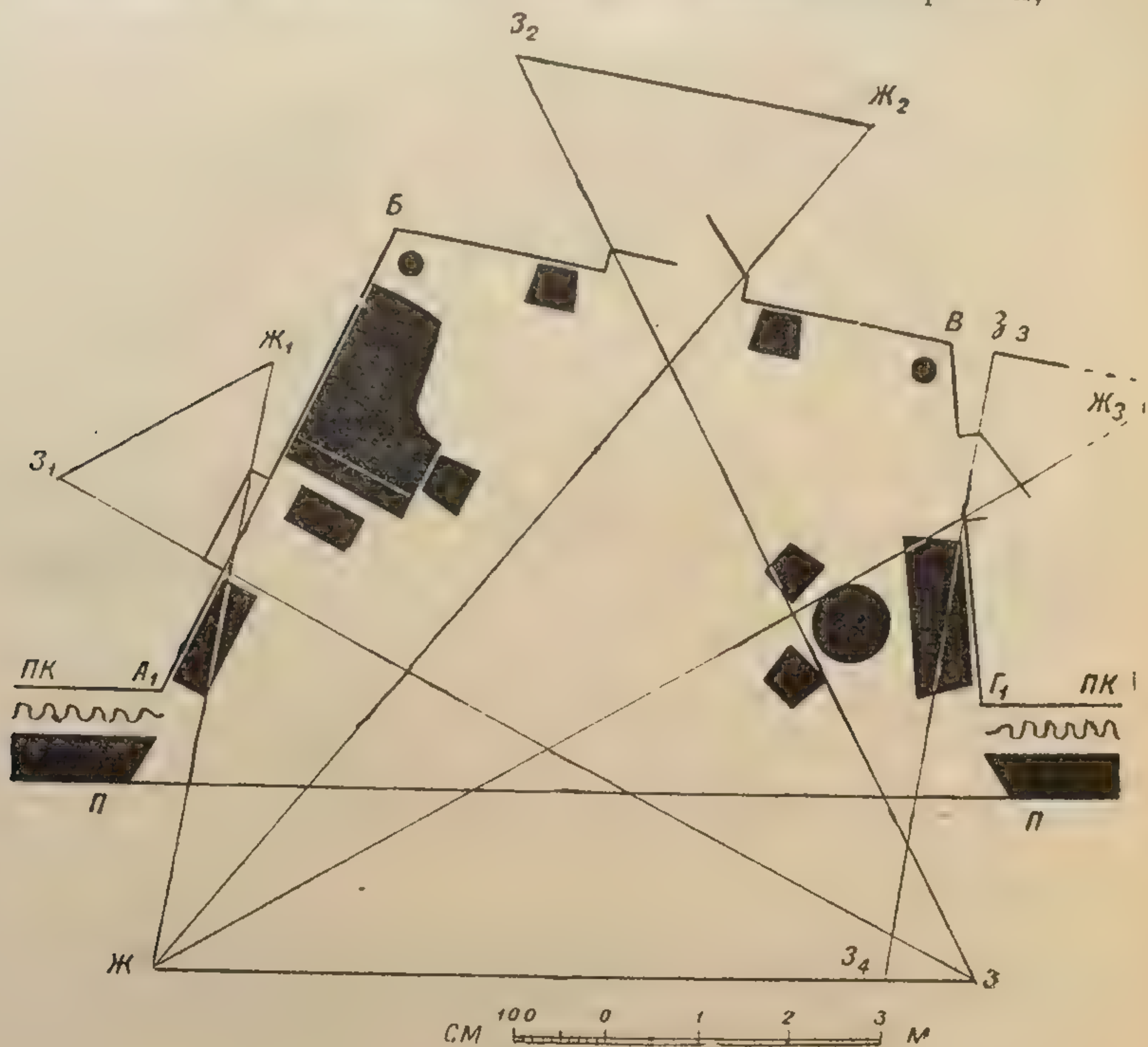


Рис. 15.

за центральной дверью — из точки Ж проводится луч через правый наружный край коробки двери и дальше на 2 метра до точки Ж<sub>2</sub>; из точки З проводится луч через левый наружный край коробки до З<sub>2</sub>; прямая между З<sub>2</sub> и Ж<sub>2</sub> проводится параллельно линии БВ;

за правой дверью — из точки Ж проводим луч через правый внутренний край коробки до пересечения его с пря-



мой, являющейся продолжением стенки БВ, то есть до Ж<sub>2</sub>; другой луч, пересекающий Ж Ж<sub>3</sub>, проводится касательно к внутреннему и наружному краям коробки, пересекая прямую ВЖ<sub>3</sub> в точке З<sub>3</sub>; нижний конец этого луча покажет место зрителя З<sub>4</sub>, для которого точка З<sub>3</sub> является пределом видимости заспинника за правой дверью.

После того как план комнаты «привязан» к зеркалу сцены, лучи видимости определили положение и размеры заспинников и по комнате расставлена мебель, согласованная с режиссерскими построениями мизансцен, следует сделать чистовой эскиз (см. *рис. 19*). Но для этого предварительно нужно определить высоту стен комнаты и выяснить положение потолка, наклон которого должен быть подчинен перспективному построению стен комнаты (павильона).

#### Определение высоты декорации

Для определения высоты стен павильона, наклона потолка и для построения развертки стен необходимо построить чертеж по продольному сечению сцены, то есть по прямой, перпендикулярной к линии авансцены.

**Определение высоты стен.** Проведем прямую, обозначающую линию пола (*рис. 16*). На ней слева на высоте 1,2 метра наметим место глаз зрителя первого ряда — Ж<sub>3</sub>.

От зрителя вправо отложим 2 метра. Это будет передний край сцены с высотой планшета (пола сцены) в 1 метр.

В глубину планшета отложим два раза по 0,5 метра на толщину порталной рамы и на пролет до порталных кулис, внутри которого подвешивается занавес.

Высоту зеркала определим в 5 метров. Верхний отрезок порталной рамы, так же как и разрез основания сцены, заштрихуем.

По линии планшета сцены отложим вправо от порталной кулисы глубину угла Б по перпендикуляру ББ<sub>1</sub> и глубину угла В по перпендикуляру ВВ<sub>1</sub> (см. *рис. 14*).

Из точек Б и В восстановим перпендикуляры, причем на перпендикуляре из точки Б отложим высоту задней стенки, равную 3 метрам, и проведем влево к порталной кулисе линию предполагаемого потолка, параллельного планшету.

**Определение наклона потолка.** У порталной кулисы поднимем линию предполагаемого потолка на 0,5 метра, после чего отложим на новой наклонной прямой отрезок в 0,5 метра,



вправо от портальной кулисы. На месте этого отрезка будет пролет для пропуска вниз, за портальной падугой, первого короткого павильонного соффита.

Остается теперь найти предельную точку спуска портальной падуги. Для этой цели проведем от глаза зрителя первый луч видимости через новый край потолка, расположен-

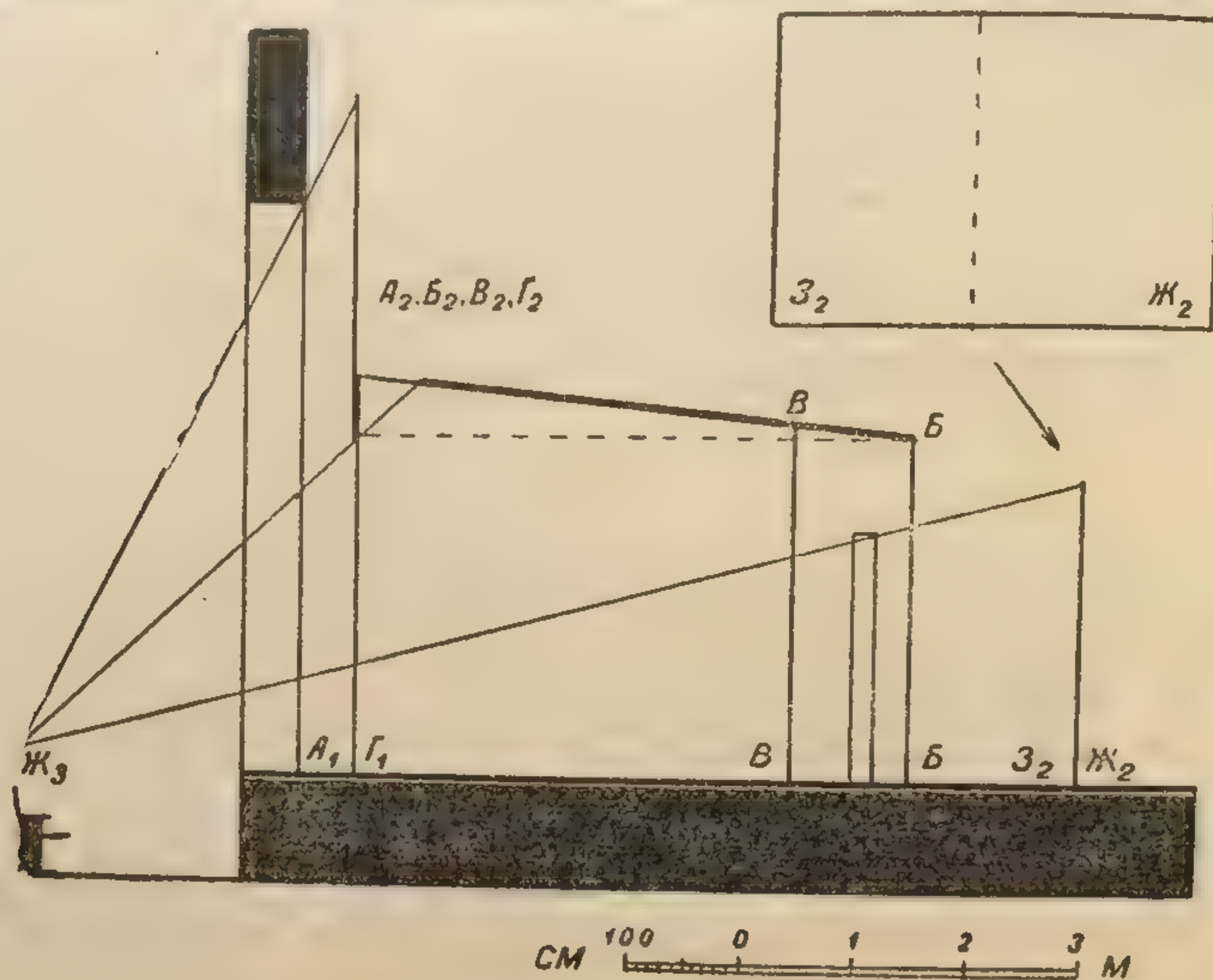


Рис. 16.

ный по линии  $A_2 \Gamma_2$  (рис. 16), а второй — через верхний внутренний край выреза портальной рамы. Между этими двумя лучами определяются размер и положение портальной падуги.

**Примечание.** Перспективно развернутый план установки декорации павильона (рис. 15) преследует цель не только гарантии полной видимости всех внутренних стен декорации зрителю крайних мест первого ряда, но и ощущения пространственной глубины на неглубокой сцене, чему способствует и искусственный наклон потолка.

После того как найден угол наклона потолка, следует установить его подлинный размер, что по чертежу плана (см. рис. 15) сделать нельзя.



На чертеже (см. рис. 14) проведем на полуметровом расстоянии от порталных кулис прямую  $A_2 \Gamma_2$ , которая пересе-

В точках пересечения ее с перпендикуляром  $BB_1$  и  $VV_1$  поставим буквы  $B_2$  и  $V_2$ . Таким образом мы определим глубину потолка до обоих углов в наклонном положении.

Для нахождения подлинной глубины потолка на новом чертеже (рис. 17), на линии  $A_2$  и  $V_2$  от точек  $B_2$  и  $V_2$  отложим

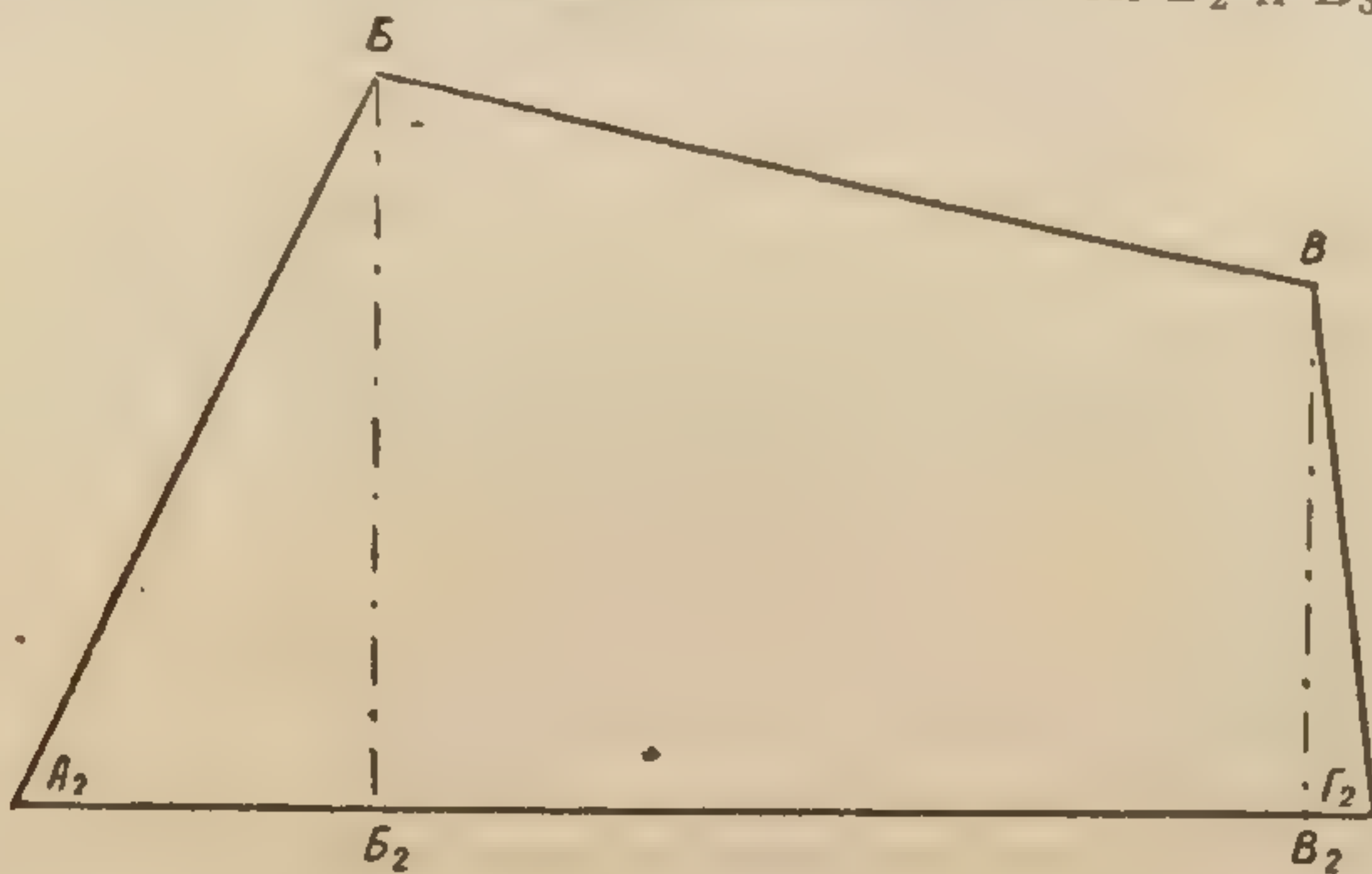


Рис. 17.

отрезки прямой потолка, взятые на чертеже продольного разреза, то есть  $B_2B$  и  $V_2B$ . Соединив прямыми точки  $A_2B$  и  $BV$ ,  $B\Gamma_2$  получим подлинную форму и размеры потолка.

**Определение высоты заспинника.** По чертежу продольного разреза (см. рис. 16) с помощью луча видимости необходимо определить высоту заспинника за двухстворчатой дверью стены  $BV$ .

Для этого отложим вправо от порталной кулисы совмещенные точки  $З_2 Ж_2$ , определяющие местоположение заспинника.

Проведем от глаза зрителя, через верхний край пролета двери (высота которой 2,25 метра) луч видимости до пересечения с перпендикуляром, восстановленным из совмещенных точек. Таким способом определим высоту заспинника за центральной дверью.

Для определения высоты заспинников за пролетами в боковых стенах павильона пользуются наиболее короткими лучами, проведенными от зрителя до местоположения фонов (см. рис. 15— $ЖЖ_1$  и  $З_2 З_3$ ).



Заспинники, изображающие стены комнат, ставятся параллельно линии основания тех стен, за которыми они расположены, но не ближе 1,5 метра.

Развертка стен для макета. По чертежам плана (см. рис. 15) и продольного разреза (см. рис. 16) можно определить форму и размеры каждой стенки павильона, что необходимо проделать для изготовления рабочих чертежей и макета.

С помощью сантиметра сосчитаем сумму длины стен от  $A_1$  до  $\Gamma_1$  и начертим прямую (рис. 18).

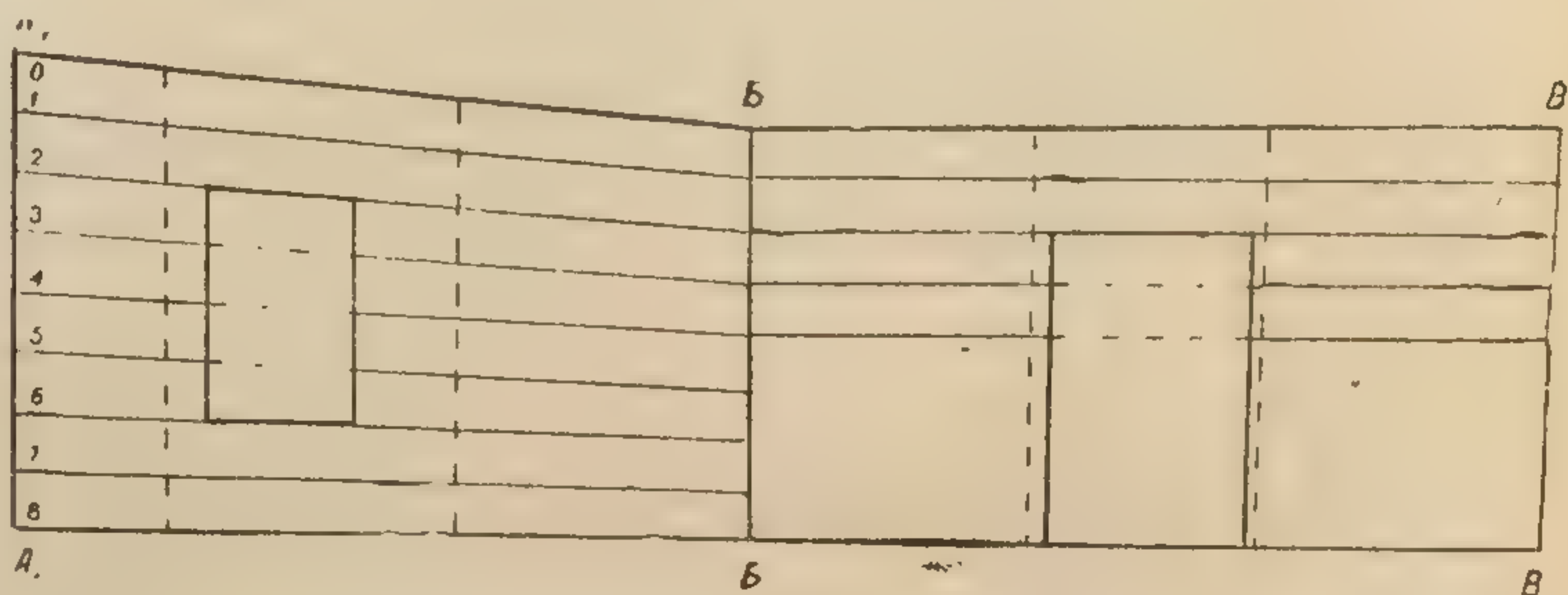
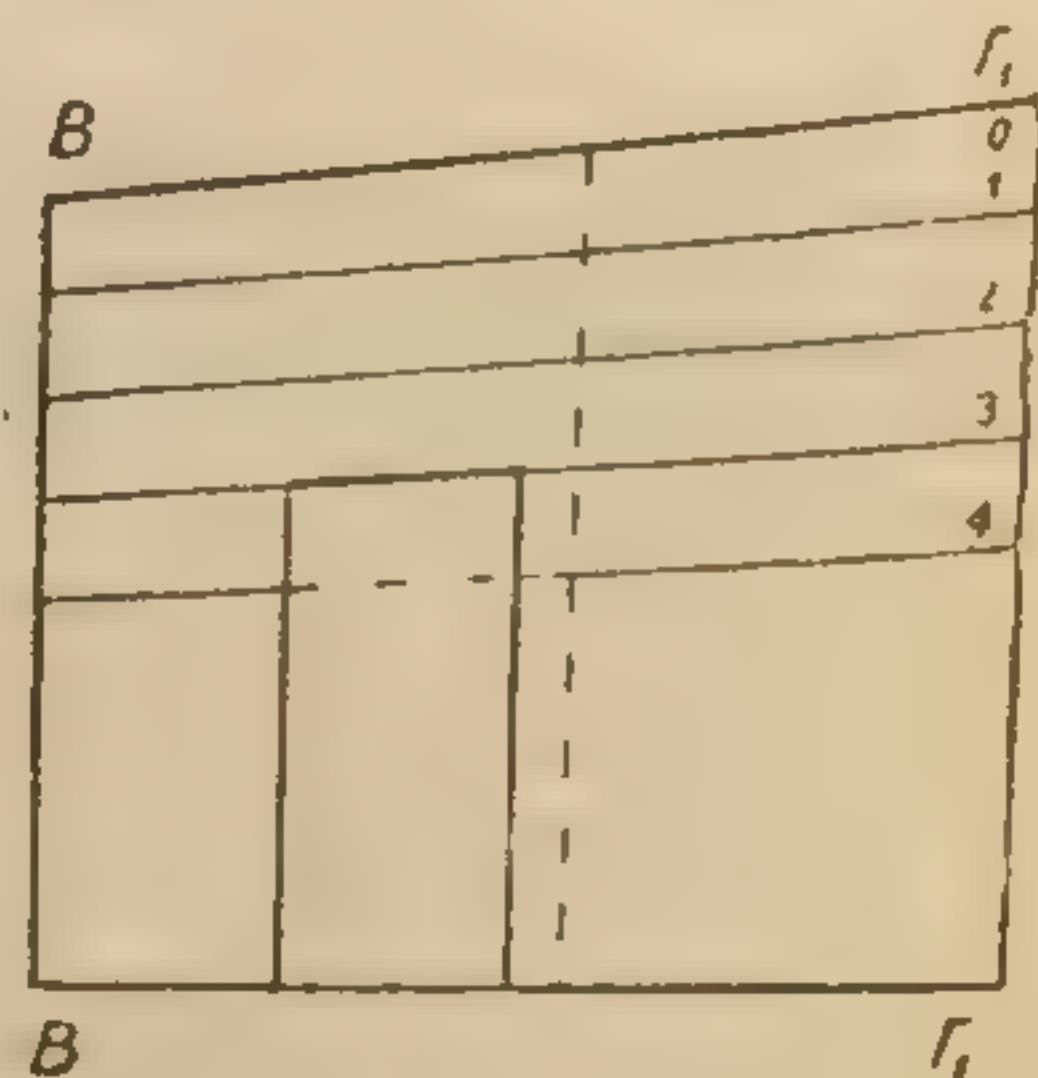


Рис. 18.

На прямой отложим предельные точки основания стен, то есть  $A_1$ ,  $B$  и  $\Gamma_1$ . Из этих точек восстановим перпендикуляры, на которых отметим высоты стен, показанных на чертеже продольного разреза стены (см. рис. 16).



Восстановим крайние точки высоты стен, соединим их прямыми и таким образом получим в развернутом виде стены павильона.

Теперь нужно на развернутых стенах начертить в перспективном сокращении окно и дверные пролеты.

Для этой цели каждую из вертикалей  $A_1 A_1$ ,  $ББ$ ,  $ВВ$ ,  $\Gamma_1 \Gamma_1$  поделим на равное количество частей, предположим, на восемь. Места деления обозначим 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, после чего прочертим по стенам линии прямо через все эти отметки. Вспомогательные прямые следует чертить едва заметным карандашом. Это будет перспективная сетка, которой подчи-



няются линии верхних кромок дверей и картин, размещенных на стенах.

По этим линиям вычертим окна и все то, что нуждается в перспективном сокращении. Затем выкройка вырезается и сгибается по углам ББ и ВВ. Получается миниатюрный павильон, сделанный в перспективном сокращении. Это и будет черновой макет, по которому можно сделать рабочие чертежи для подделки дверных проемов и стен.

По данной выкройке павильон состоит из восьми частей, обозначенных пунктиром.

По такому принципу можно рассчитать для макета любую архитектурную форму и любую возвышенность (камень, бугор, скалу и т. п.).

Макет — это предварительный образец, копия будущего оформления. Поэтому макет всегда должен быть масштабом по отношению к той сцене, для которой проектируется декорация.

Макет может быть нераскрашенным (режиссерский макет) или сделан в виде точной копии будущего декорационного оформления, выполненной со всеми деталями и в цвете (выставочный макет). В этом случае он становится своеобразным художественным произведением, которое может быть экспонировано на выставках изобразительного искусства. Изготовление такого макета требует от художника большого мастерства, изобретательности и вкуса.

**ПРИМЕЧАНИЕ.** Малоопытным театральным художникам при расчете декорации следует принять во внимание, что:

подъем лестницы из трех ступеней делается по расчету — 1 метр (глубина) на 0,5 метра (высота);

норма проема одностворчатой двери — 0,85 метра ширины при высоте ее в 2 метра;

норма проема двухстворчатой двери — 1,4 метра ширины при высоте ее от 2,25 до 2,5 метра;

высота подоконника — 0,75 метра.

### Особенности работы над театральным эскизом

Каждому художнику присущ индивидуальный метод работы. Но какими бы разнообразными эти методы ни были, они должны привести художника к достижению определенной цели. А цель эта одна — средствами декорационного искусства добиться выразительности реалистического внешнего образа спектакля.



Технический процесс создания оформления складывается из работы над эскизом, макетом и рабочими чертежами.

Эскиз — слово французское, означает оно предварительный набросок. Эскиз может быть размером в лист ватмана или миниатюрным — 9×5 сантиметров (рис 19).

Первоначальные эскизы (наброски) следует делать маленькими по формату, но как можно больше по количеству. Разложив их на столе и сравнивая между собой, режиссеру и



Рис. 19.

художнику легче отобрать то, что наиболее отвечает их постановочному замыслу.

Отобранную группу набросков полезно подкрасить акварелью, стараясь найти такой колорит для каждого акта, который наиболее отвечал бы содержанию данной части пьесы. В целом все эскизы декораций одного спектакля должны гармонично сочетаться друг с другом в цвете, создавая единое колористическое решение будущего оформителя.

Методически правильно начинать работу над эскизами, размер которых пропорционален размерам зеркала сцены, на которой будет поставлен спектакль.

Например, если искать композицию будущей декорации в форме квадрата, а форма зеркала представляет собой удлиненный прямоугольник, то при работе над макетом, сделан-



ным в истинных масштабах сцены, эскиз окажется совершенно непригодным — он будет давать искаженное представление о характере оформления.

Пропорции зеркала сцены, как правило, органически связаны с построением мизансцен во всю глубину, ширину и высоту сценической площадки (в пределах высоты зеркала сцены). Поэтому, работая над эскизом, размечая главные мизансцены, необходимо учитывать подлинные размеры сце-

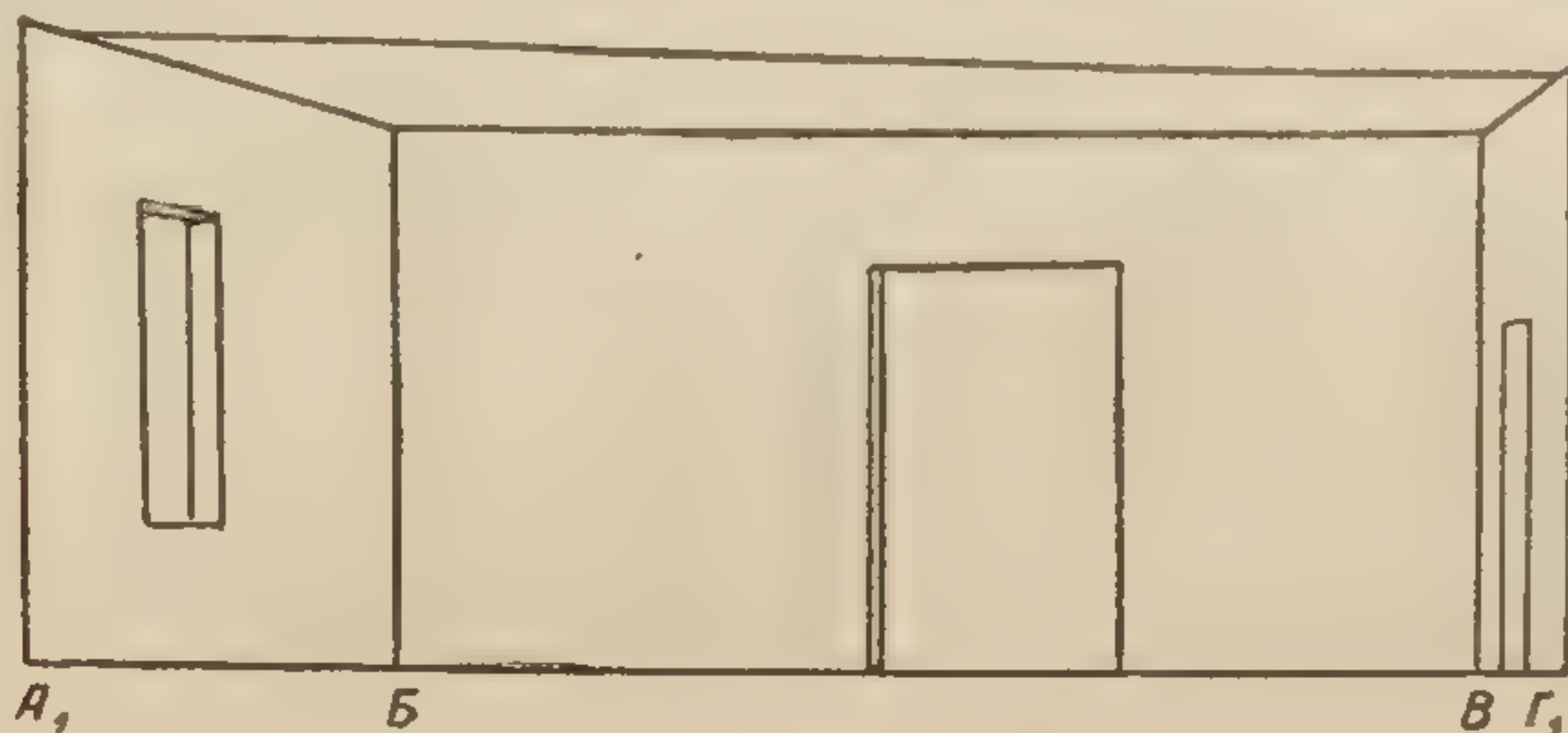


Рис. 20.

ны. Только в этом случае можно избежать ошибок в построении декорационного оформления.

Рисуя эскиз, следует согласовать его с разработанным планом декорации. Такой прием называется проекционно-фронтальной композицией.

Преимущество проекционно-фронтальной композиции, согласованной со сценическим планом, заключается в том, что во фронтальной композиции выясняются пропорции размеров по высоте и ширине (рис. 20), а на плане — все размеры по ширине и глубине (см. рис. 15).

Если эскиз и планировка к нему удовлетворяют требованиям режиссера-постановщика, то по данным размерам проекционного эскиза можно строить черновой макет и рабочие чертежи.

#### Отражение в эскизе формы драматургического произведения

Существуют разные способы создания декорации, но нет для этой цели единого правила, так как метод композиционного пространства ее зависит от индивидуальности художника, от степени его культуры в самом широком смысле этого



слова, а главное — от драматургической формы пьесы.

Содержание пьесы может быть изложено в форме оперного, балетного и опереточного представления или в форме трагедии, драмы, комедии и водевиля.

Каждая из этих форм требует от художника специального к ней подхода.

Нельзя, например, декорации для оперного спектакля проектировать так, как этого требует драма или комедия.

Декорация в оперном спектакле должна быть спланирована так, чтобы хор на сцене видел дирижера, а кордебалет имел бы в своем распоряжении пространство для танцев.

Оперетта, как форма драматургического произведения, представляет собой нечто среднее между оперой, комедией и балетом, так как в этом спектакле говорят, поют и танцуют.

В оперетте по установившейся традиции финал второго действия всегда драматичен, но в последнем акте все неприятности завершаются благополучным исходом. Поэтому в декорациях к оперетте не должно быть места для торжественной приподнятости оперного спектакля.

Принимая во внимание то обстоятельство, что театральному художнику на практике приходится встречаться с разными формами драматических произведений, он должен быть хорошо знаком с основными этапами эволюции форм в живописи, в скульптуре и в архитектуре всех времен и народов. Кроме того, от него требуется любовь к музыке и ее понимание. Другими словами, театральный художник должен быть широко эрудирован в вопросах политики, истории, культуры и искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

Шверубович В. Режиссер и оформление спектакля. М., «Искусство», 1955.

Оформление спектакля. Под. ред. Н. М. Горчакова. М., Госкультпросветиздат, 1948.

Мюллер В. Декорационное оформление спектакля. М., «Искусство», 1956.

Мюллер В. Н. Набор типовых декораций. М., «Искусство», 1952.

Сосунов Н. Н. Театральный макет. М., «Искусство», 1960.

Серебрякова Т. Мягкие и аппликационные декорации. М., «Искусство», 1952.



- Селиванов В. Театральная мебель. М., «Искусство», 1960.
- Гремиславский И. Я. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., «Искусство», 1953.
- Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М., ВТО, 1960.
- Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. в восьми томах. М., «Искусство», 1954.
- Барков В. С. Световое оформление спектакля. М., «Искусство», 1953.
- Извеков Н. П. Свет на сцене. Л.—М., «Искусство», 1940.
- Гремиславский И. Я. и Заявлин Г. А. Организация постановочной части в театре. Л.—М., «Искусство», 1940.
- Базанов В. Техника изготовления декораций. Л.—М., «Искусство», 1961.
-





В. БАРКОВ

## МОНТИРОВКА СВЕТА В СПЕКТАКЛЕ

### Когда и с чего начинать монтировку света

**В** некоторых самодеятельных коллективах и даже в профессиональных театрах монтировочные репетиции и установку света зачастую начинают на самом последнем этапе работы, когда уже сложились мизансцены и готовы декорации.

Подчас световая монтировка начинается и заканчивается на генеральной репетиции либо в ночь перед первым спектаклем.

Такой метод работы со светом приносит одни неудачи.

Работа со светом — это большое, серьезное и увлекательное дело. Монтировка света может быть успешной, если ее начало совпадает с началом работы над спектаклем. Но ведь тогда еще нет ни мизансцен, ни декораций. Что же освещать? Как монтировать свет на пустой сцене?

Работу эту нужно начинать с освещения макета декораций. Но следует учесть, что в макете можно найти только общие принципы освещения — главное направление, световые удары, блики. Основная работа по монтировке света проводится на сцене, а не в макете.

Однако декорации появляются к концу репетиционной работы, когда времени уже остается мало.

Поэтому для успеха дела чрезвычайно важно начинать монтировку света не с освещения декораций, а с освещения актера в выгородке.

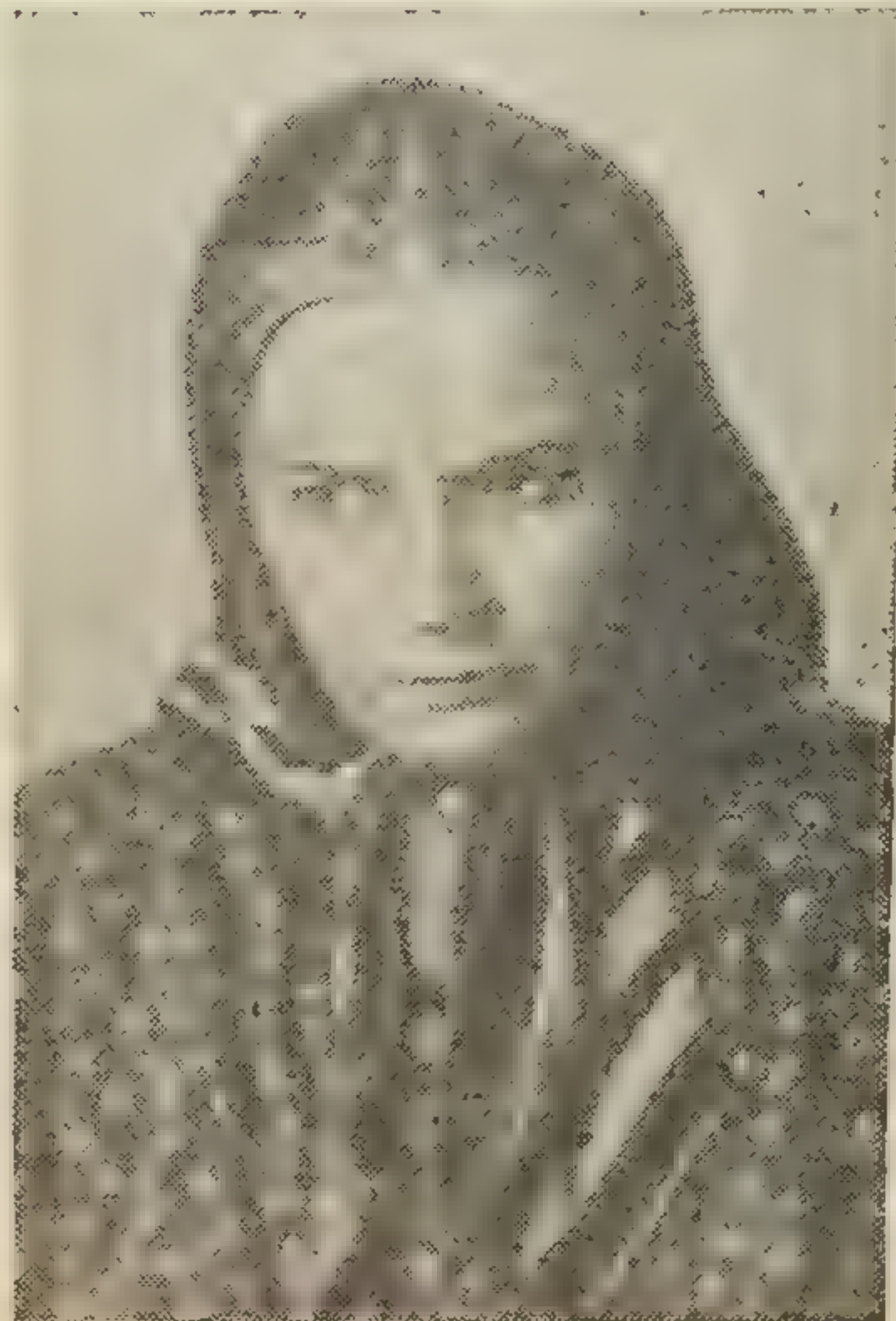
Актер — главный объект освещения. Центр световой композиции — его фигура и лицо.

На таблице I (рис. 1, 2, 3) мы видим три фотографии народной артистки СССР В. П. Марецкой, большого мастера





1



2



3

Рис. 1. Освещение лица комбинированным светом создает эффект пространственного художественного освещения.

Рис. 2. Освещение направленным светом делает лицо актрисы старше, рельефно выделяет морщины.

Рис. 3. Освещение лица рассеянным светом делает его моложе.



перевоплощения на сцене. Глядя на снимки, трудно поверить, что юная девочка, пожилая учительница и колхозница средних лет — одно и то же лицо. Известно, что морщины и седые парики сравнительно легко старят даже совсем юных актрис, но вот убедительное «омоложение» достигается гораздо реже.

В. Марецкой удалось добиться такого «омоложения» благодаря творческой дружбе с осветителями в киностудии и в театре. Умело и точно использовала она выразительность глаз и выразительность света. При освещении лица актрисы особое значение имел мягкий передний свет при контрподсвете лучами прожекторов.

Выразительно освещать надо не только лицо, но и фигуру, костюм актера (рис. 4). Посмотрите, как выразительно освещены складки одежды Асият — А. Мамаевой в спектакле «Горянка» (Аварский драматический театр имени Гамзата Цадасы).

Интересна фотография народного артиста РСФСР П. Гераги, исполнителя роли Луки Лукича Сторожева в спектакле «Три камня веры» (Московский театр имени Моссовета) (рис. 5). Контрастное освещение лица, блики контрсвета подчеркивают выразительность мимики актера.

Матовые светофильтры, отражающие экраны, контрподсветы используются для создания художественных эффектов освещения в любом фотоателье.

К сожалению, на сцене нередко лицо актера превращается в невыразительную плоскую маску благодаря лобовому свету выносных прожекторов, соффитов и рамп.

Иногда, глядя на такое освещение, можно подумать, что режиссер не видел результатов освещения актеров во время репетиций и что свет не включается им в круг работы над спектаклем, что он ему попросту не нужен и он не знает, какую роль должен играть свет в спектакле.

### О роли света и о свете в роли

Вряд ли нужно кому-нибудь доказывать, что освещение имеет огромное значение. Те спектакли, в которых свет всего лишь обыденное техническое средство, необходимое, чтобы увидеть актеров и декорации, много теряют в художественном отношении. Не случайно именно на таких спектаклях зрители не замечают роли света и перестают верить в то, что на сцене он нужен обязательно. Ведь в таких спектаклях свет





Рис. 4. Освещение складок одежды направленным светом выразительно выявляет их рельеф.



Рис. 5. Освещение комбинированным светом выразительно оттеняет мимику актера.



подчас только назойливо обнажает постановочные недочеты, которые может скрыть темнота.

Работники профессиональных и самодеятельных театров хорошо знают, что свет, активно участвующий в создании спектакля, не только средство освещения, но и художественной выразительности, он дает жизнь не только декорациям, но и всему спектаклю в целом.

За последние годы значение и роль выразительного света в спектакле перестали быть предметом дискуссии.

Но еще часто режиссер или дирижер сокращает монтажные репетиции со светом, редко знакомит осветителей с пьесой и с замыслом в начале работы над спектаклем, не составляет для них черновых партитур света, не предлагает ставить свет на сцене в выгородке до начала прогонных репетиций, когда еще есть время для творческих и технических поисков.

На одной из бесед, посвященной вопросам театрально-декорационного искусства, вспомнился случай, описанный К. С. Станиславским.

В Большом театре торжественно праздновалось двухсотое представление оперы А. Рубинштейна «Демон». Дирижировал сам автор.

Театр был переполнен, лучшие певцы исполняли даже самые маленькие роли. Спектакль имел огромный успех, и вдруг во втором акте... в момент появления Демона над лежащей на тахте Тамарой, Антон Григорьевич остановил оркестр, весь спектакль и, нервно стуча палочкой о пульт, с нетерпением воскликнул что-то, обращаясь к стоящим за кулисами: «Я сто-о-о раз говорил, что...»

Дальше нельзя было расслышать. Как оказалось потом, все дело заключалось в рефлекторе, который должен был освещать Демона не спереди, а сзади.

К. С. Станиславский подробно описывает наступившую паузу, заполненную суматохой на сцене.

Присутствовавшие на этой беседе вспоминали, что на их памяти бывали не меньшие огрехи со светом, но режиссеры и дирижеры не останавливали спектаклей.

Недавно автору пришлось встретиться с группой режиссеров и руководителей самодеятельных коллективов и народных театров. Все они в один голос утверждали, что самым отстающим участком сценической технологии в их коллективах является свет.

Плохое техническое оснащение сцены, плохие осветители,



нехватка времени на работу со светом — вот три основные причины бедственного положения света в спектакле, по их утверждению.

Но стоит подробнее разобраться, и в каждом конкретном случае объективные причины обретают имя, отчество и фамилию, очень часто совпадающую с фамилией художественного руководителя спектакля.

Всю полноту ответственности за освещение спектакля должен в первую очередь взять на себя режиссер. Только при этом условии окажутся на сцене нужные приборы, у регулятора — хорошие осветители, а в графике репетиций появится время на монтировку, отведенное заранее.

Занятые в спектакле актеры также должны заботиться о высокохудожественном качестве освещения. Дело в том, что на сцене необходим свет, соответствующий роли, которую играет актер. Такой свет создает необходимое по ходу развития действия настроение.

Очень сильными союзниками и помощниками актеру в поисках идейно-художественного образа роли могут стать световые эффекты.

Вспомним эпизод с освещением Демона контрсветом. Композитору нужно было такое освещение, которое помогло бы актеру перевоплотиться в «туманный облик» Демона.

Сценическое освещение так же, как и другие сценические эффекты, является внешним возбудителем или тормозом эмоциональной памяти актера и зрителя.

В одной из пьес юный герой в монологе описывает красоту ночного пейзажа. Много поработали постановщики с осветителями над этой ночной картиной. По их замыслу актер в начале сцены находился в полумраке, а его внимание и вместе с ним внимание зрителей было обращено на окружающую природу. Затем он подходил к костру и попадал в светлую зону. Отблески разгорающегося костра высвечивали его фигуру.

Но молодому исполнителю не очень нравилось такое начало. Тогда ему показали из зрительного зала всю красоту темной южной ночи, а затем — что получается с ночным пейзажем, если сразу ярко осветить первый план. Актер наглядно убедился, что при сильном освещении первого плана сцены исчезает весь смысл его монолога.

Актерам — участникам спектакля — надо обязательно показывать из зала световую партитуру их роли, так как они часто не видят почти никаких световых эффектов. Свет про-



жектеров и рампы ослепляет их и делает невосприимчивыми к его игре на сцене.

На таблице III мы видим, как меняется лицо актера при разном направлении освещения. Можно добавить в этой таблице целый ряд комбинаций освещения системой из трех, четырех и более источников света. Можно комбинировать рассеянный и направленный свет (см. ниже таблицы VIII—XVI).

Можно, наконец, смягчить резкие тени и блики от верхнего направленного света нижним рассеянным светом рамп или использовать цветные светофильтры...

Огромное разнообразие светотехнических средств имеет современная сцена, и в руках талантливого режиссера свет превращается из технического средства в орудие художественного творчества.

При полной темноте начинается в МХАТе имени Горького второй акт спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова, поставленного народным артистом СССР М. Н. Кедровым, а заканчивается этот акт целой симфонией красок рассвета и утренних лучей солнца (*рис. 15*).

Очень часто не только свет, но и тень помогает актеру в создании его роли. Достаточно вспомнить гениальную находку К. С. Станиславского при постановке оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», когда Герман собственную тень принимает за призрак графини. Но следует помнить, что темнота на сцене не может быть длительной. Даже в ночных картинах надо постепенно, мягко высвечивать лица актеров.

Недавно в одном из московских театров была поставлена пьеса «Браконьеры» К. Раннета. Героиня пьесы произносит первые слова роли в полной темноте с карманным фонариком в руке. Затем она зажигает камин, что позволяет осветить актрису на сцене. Играющие на лицах и фигурах актеров отблески света из камина помогают художнику и режиссеру создать живую, правдивую картину.

Актер всегда должен быть хорошо освещен. Отсутствие нужного для создания образа света губительно отражается на работе актера. Но хороший свет не обязательно ослепительно ярок. Иногда полутьма, легкие блики, мерцающие отблески огня или контросвещение погруженного в тень лица актера создадут более верное настроение, чем яркий свет (*рис. 16*).

Однако нельзя создать в спектакле свет в один день, на пустом месте. Чтобы добиться хороших результатов, нужно



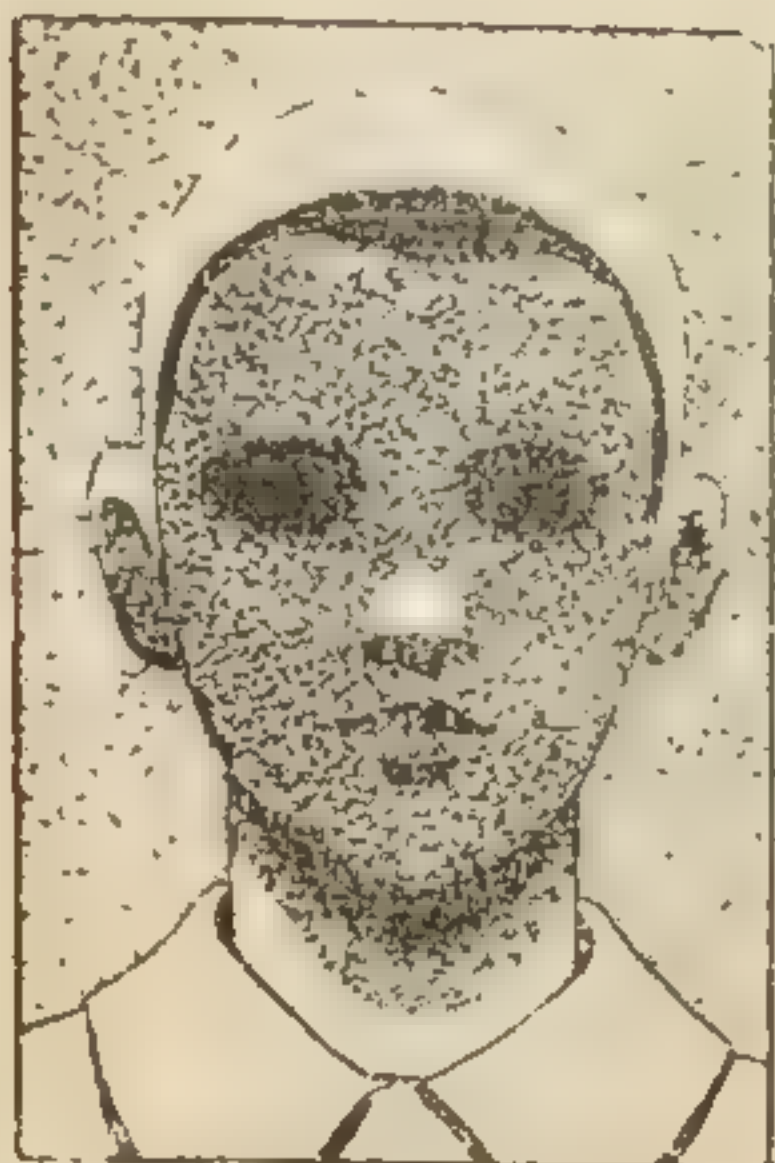


Рис. 6. Вертикаль-  
ное контрастное  
освещение.

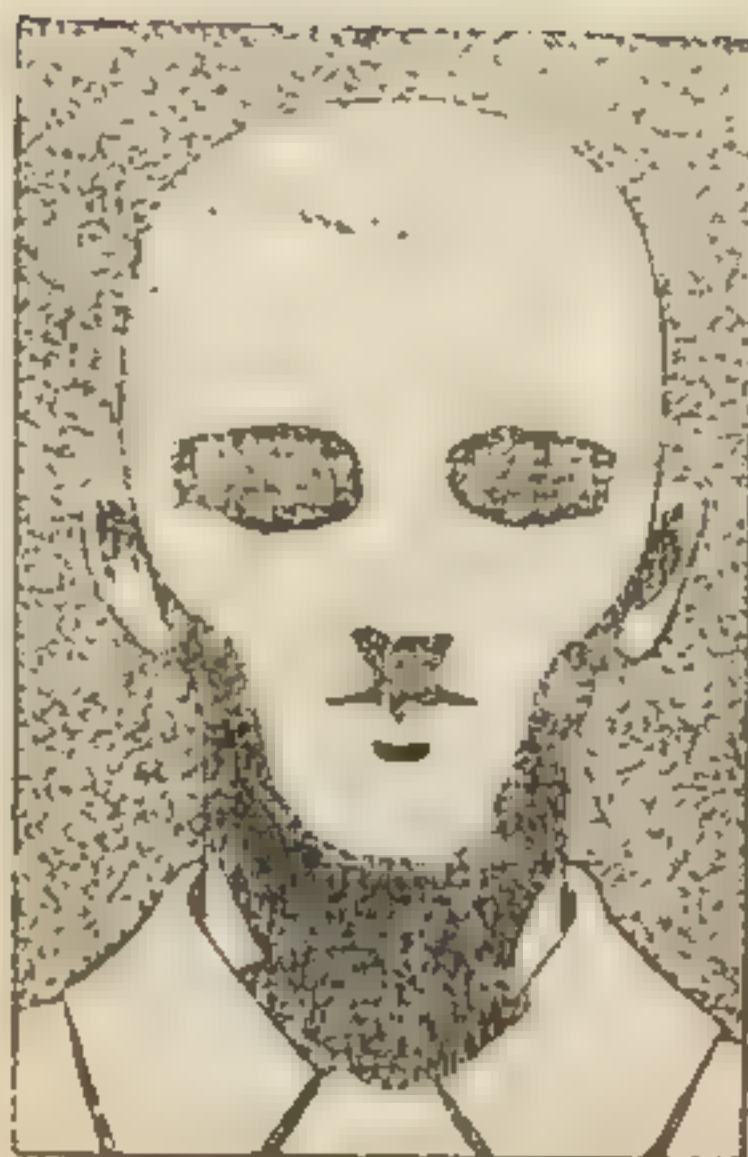


Рис. 7. Верхнее пе-  
реднее контраст-  
ное освещение.



Рис. 8. Лобовое  
контрастное осве-  
щение.



Рис. 9. Нижнее  
мягкое переднее  
освещение

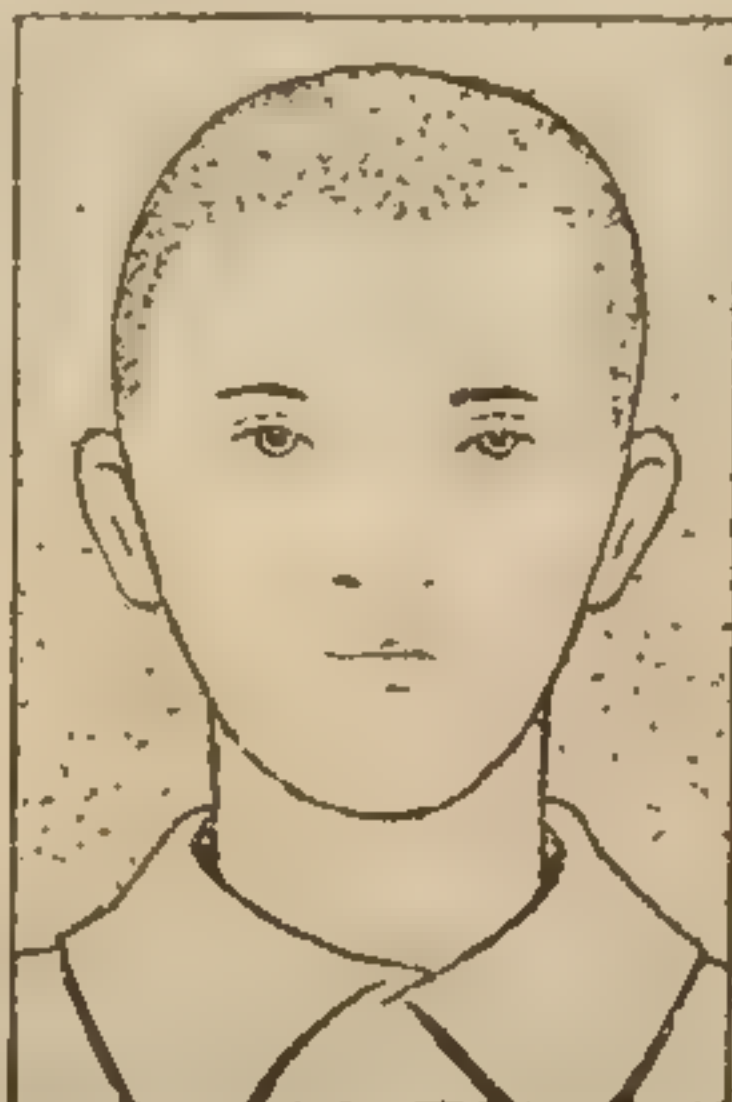


Рис. 10. Фронталь-  
ное бестеневое ос-  
вещение.



Рис. 11. Диаго-  
нальное контраст-  
ное освещение.

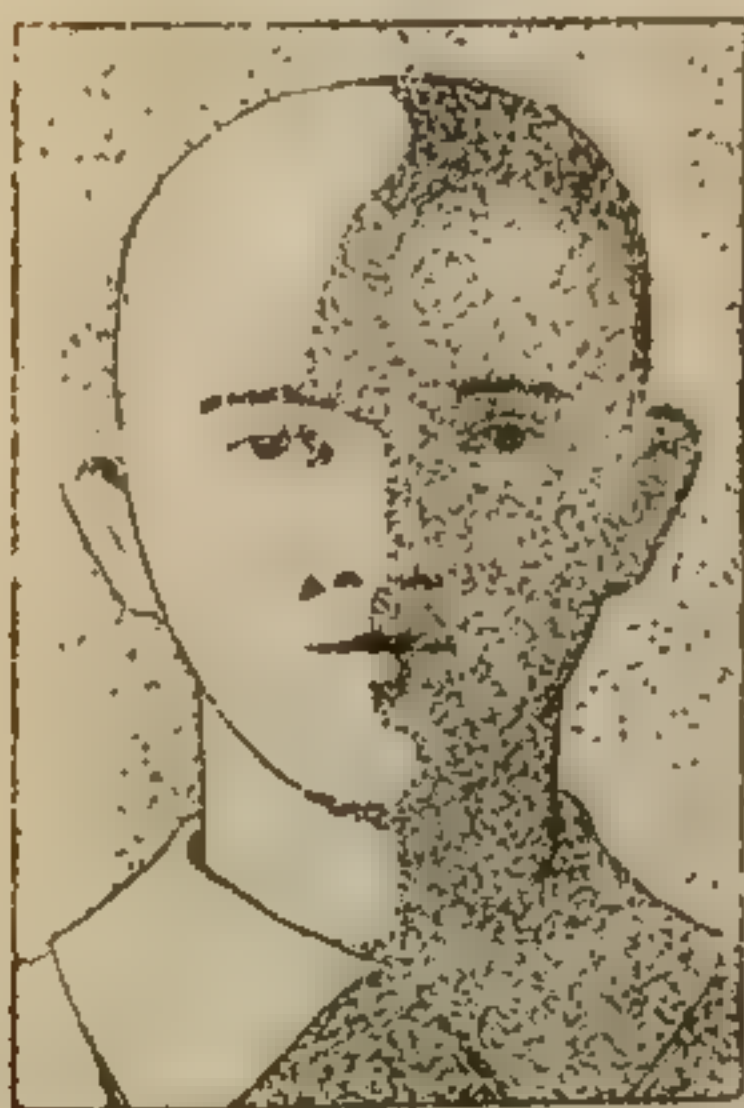


Рис. 12. Боковое  
мягкое освещение  
(подсветка мяг-  
ким светом).



Рис. 13. Заднее  
(контровое) конт-  
растное освещение  
с подсветкой.



Рис. 14. Отсут-  
ствие освещения  
актера на освещен-  
ном фоне (черный  
силуэт).





Рис. 15. Освещение фигуры актрисы контрсветом «утреннего солнца» («Дядя Ваня», МХАТ).



Рис. 16. Освещение фигуры актрисы контрсветом фар «поезда» («Анна Каренина», МХАТ).



не только иметь на сцене минимум светотехнических средств, необходимо продумать заранее партитуру света, выделить время для световых репетиций, искать, экспериментировать, пробовать с помощью единомышленников и соратников, самоотверженно преодолевая трудности и художественные неудачи.

### Свет в природе и на сцене

Солнце создает бесчисленное количество разнообразных световых эффектов. Умению простыми средствами создавать неисчерпаемое богатство световых эффектов, которые мы наблюдаем ежедневно вокруг, можно научиться только у природы.

Недавно на одном собеседовании в Центральном доме народного творчества имени Н. К. Крупской многие руководители сельских народных театров рассказали о том, что на некоторых сценах все освещение заключается в одной лампе, висящей в центре сцены. На первый взгляд ничего в этом страшного нет. На сцене светло и все видно. Да ведь и в природе тоже всего лишь один основной источник света — солнце.

Однако никаких сценических световых эффектов при одном источнике освещения на сцене получить нельзя и так «подражать» природе не стоит.

Необходимо повседневно наблюдать жизнь, природу профессиональным взглядом художника-осветителя, и тогда можно овладеть светом на сцене.

Даже в большой книге или в целом цикле лекций и бесед не удалось бы рассказать о всем разнообразии световых эффектов, которые необходимо по ходу спектакля воплощать на сцене.

Работая с актером над ролью и в работе со светом одинаково надо опасаться ремесленных штампов, прочно укоренившихся в постановках многих театральных коллективов.

Огромный вред искусству сценического освещения наносит бездумное применение виденных ранее приемов, часто совсем непригодных в данном спектакле.

Приверженность к «дурной условности» постановочных штампов велика там, где нет профессионально-художественного умения видеть свет в природе.

К примеру, надо осветить актера светом из камина. Издавна принято для огненных эффектов применять красные све-



тофильтры. Вот и возникает подчас вместо уютных оранжевых огблесков теплого очага этакое зловеще-багровое пламя...

Зажгите спичку и посмотрите, есть ли в пламени красный свет. Вы не найдете его там. Нет красного света и в пламени горящего дерева... Взгляните на пламя не взглядом обывателя-курильщика, а художника-осветителя, и вы поймете, в чем тут дело.

Автору этих строк рассказывали, как однажды был решен спор о лунном свете на сцене. До этого спора он изображался зеленым прожектором.

Осветители и художник вышли на балкон и посмотрели на освещенный луной пейзаж. Всем стало ясно, что при луне зеленый свет отсутствует. Наблюдение света в природе помогло спорящим найти верное решение.

Итак, нужно учиться видеть свет в природе, а на сцене воспроизводить в художественных образах правдивые эффекты освещения по памяти.

В жизни ежечасно происходит незаметная или резкая смена одного характера света другим (см. таблицы V—VI). Небо, залитое яркими лучами солнца, вдруг быстро темнеет. Ветер за окном гонит пыль. Минута, и дождь полил как из ведра. Но вот дождь редет, тучи рассеиваются, быстро начинает светлеть. И снова возвращается день, в несколько минут превращенный в ночь. Привычный ритм процесса смены света и темноты, к которому мы привыкли, в данном случае был нарушен, и мы обязательно обратим на это внимание.

Вечером же мы почти не замечаем, как меняется свет. Входя в комнату с улицы, человек говорит работающему с увлечением товарищу, что он сидит «в темноте». Зажгите свет и потушите его через несколько минут, и вы убедитесь, что действительно совсем стемнело и вы не сможете работать при таком скудном остатке вечернего освещения даже при очень сильном напряжении зрения.

Когда днем в театре идет репетиция вечерней или ночной сцены, можно наблюдать забавное явление: из фойе в зал входит человек; все сидящие в зале видят, как вошедший вдруг... слепнет.

С широко раскрытыми глазами он осторожно шарит вокруг растопыренными руками, пытаясь ориентироваться. Сидящие в зале тянут его за полу пиджака и сажают в стоящее возле него кресло.

Проходит несколько минут, и «слепец» прозревает. Он уве-



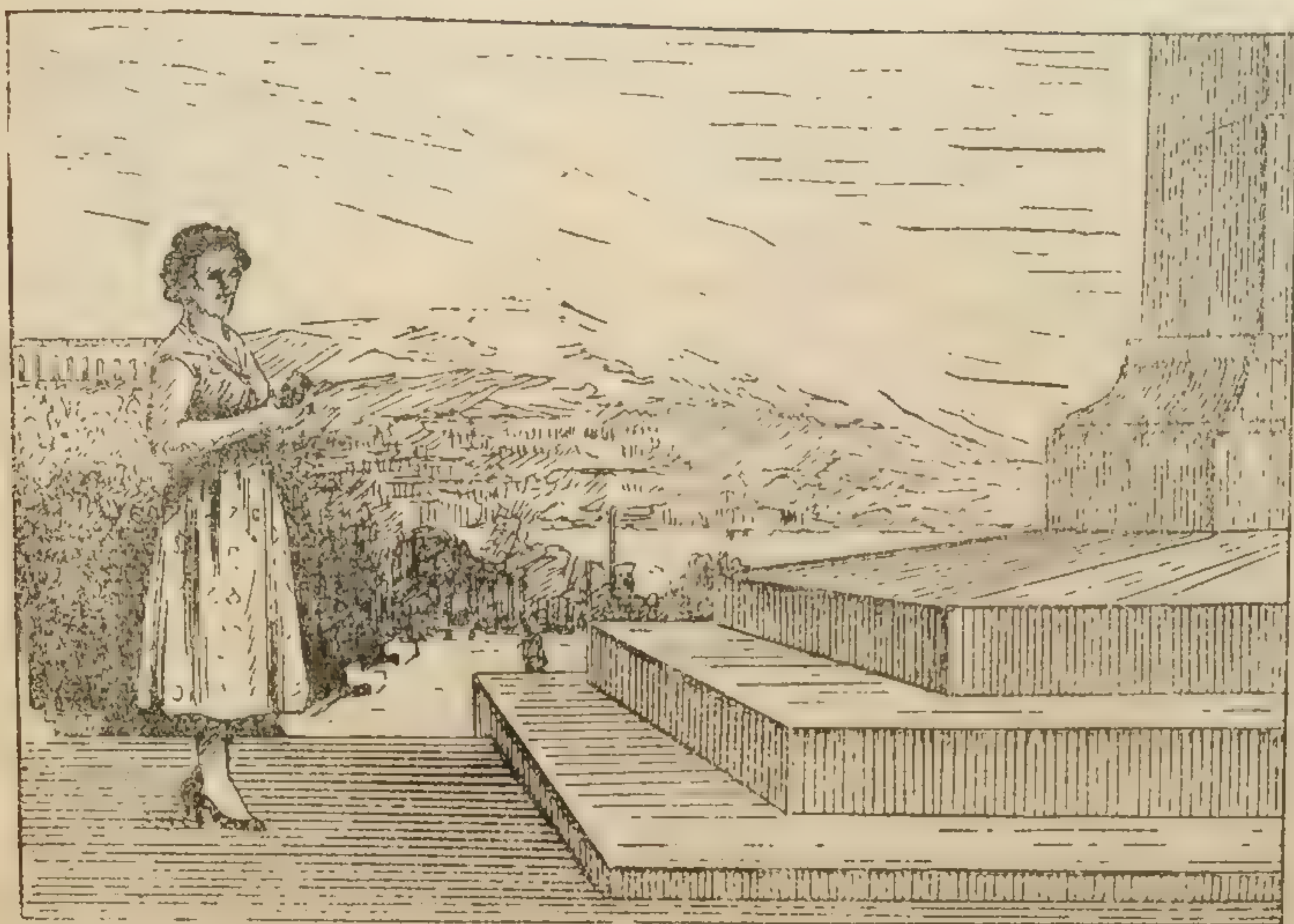


Рис. 17. Пасмурный день. Мягкий свет. Бестеневое освещение.



Рис. 18. Солнечный полдень. Контрастное лобовое освещение.



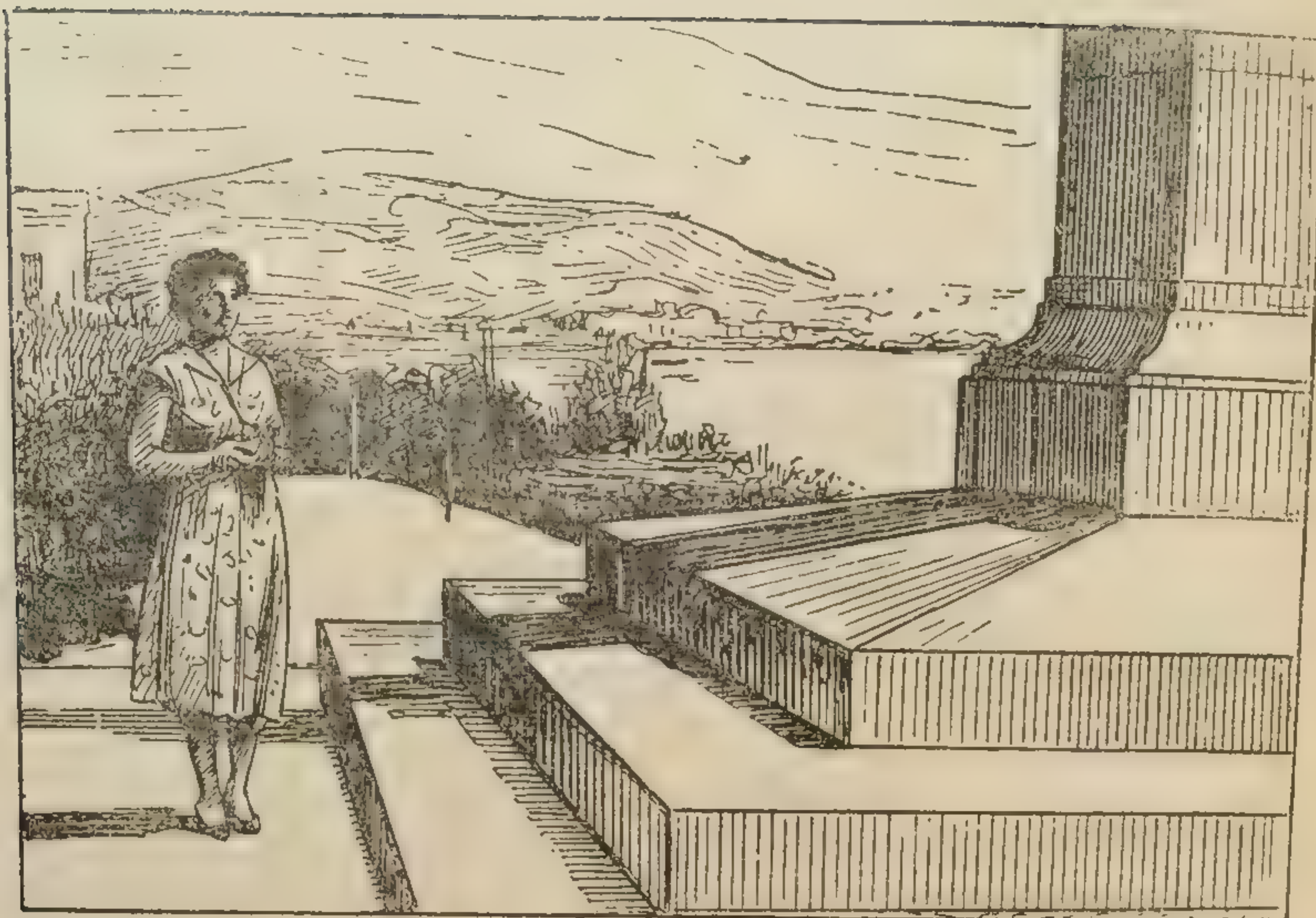


Рис. 19. Солнечное освещение к вечеру. Контрастное боковое освещение.



Рис. 20. Освещение на закате, контровое пространственное освещение.



ленно оглядывается и спокойно проходит на свое место. Его зрение адаптировалось, приспособилось к полумраку.

Первый, очень важный для нас вывод из наблюдения естественного изменения света следующий.

Когда день постепенно темнеет, мы не замечаем его перехода в ночь. Наши глаза приспособливаются (адаптируются), и до определенного момента мы не обращаем внимания на то, что вокруг нас становится меньше света.

При быстром изменении освещения глаза не успевают к нему приспособиться, и мы обращаем внимание на происходящее. Особенно сильно мы реагируем на резкое, мгновенное изменение света.

Эта закономерность нашего восприятия света широко используется на сцене. Издавна световая монтировка сценического освещения связана с необходимостью плавной регулировки количества света.

Итак, первое основное требование к световой монтировке: плавное изменение количества света в широких пределах от полной темноты до незаметно возрастающего яркого «полуденного» света или наоборот.

Все переходы освещения от одного состояния к другому в течение суток происходят плавно, незаметно. Плавность в освещении можно регулировать реостатами или автотрансформаторами.

Прежде на сцене применялись заслонки, постепенно закрывающие источник света, их называли «зорьками». Если в распоряжении постановщиков нет современного регулятора света, целесообразно вспомнить заслонку и воспользоваться ею.

Однако лучше всего установить на сцене хотя бы небольшой и недорогой регулятор напряжения.

В последнее время регулировка света начинает производиться при помощи машин, имеющих 120 и более ручек (линий). Но на клубных сценах такие машины пока еще не применяются.

На небольших клубных сценах обычно пользуются автотрансформаторами типа РН-24 (рис. 21) или ТР 12/8, который изображен на рис. 22. Могут применяться также небольшие переносные трансформаторы лабораторного типа (латр) и реостаты Рустрата с построенными для них распределительными щитами и пультами управления.

Такой пульт описан в одном из информационных сборников экспериментальной сценической лаборатории МХАТа



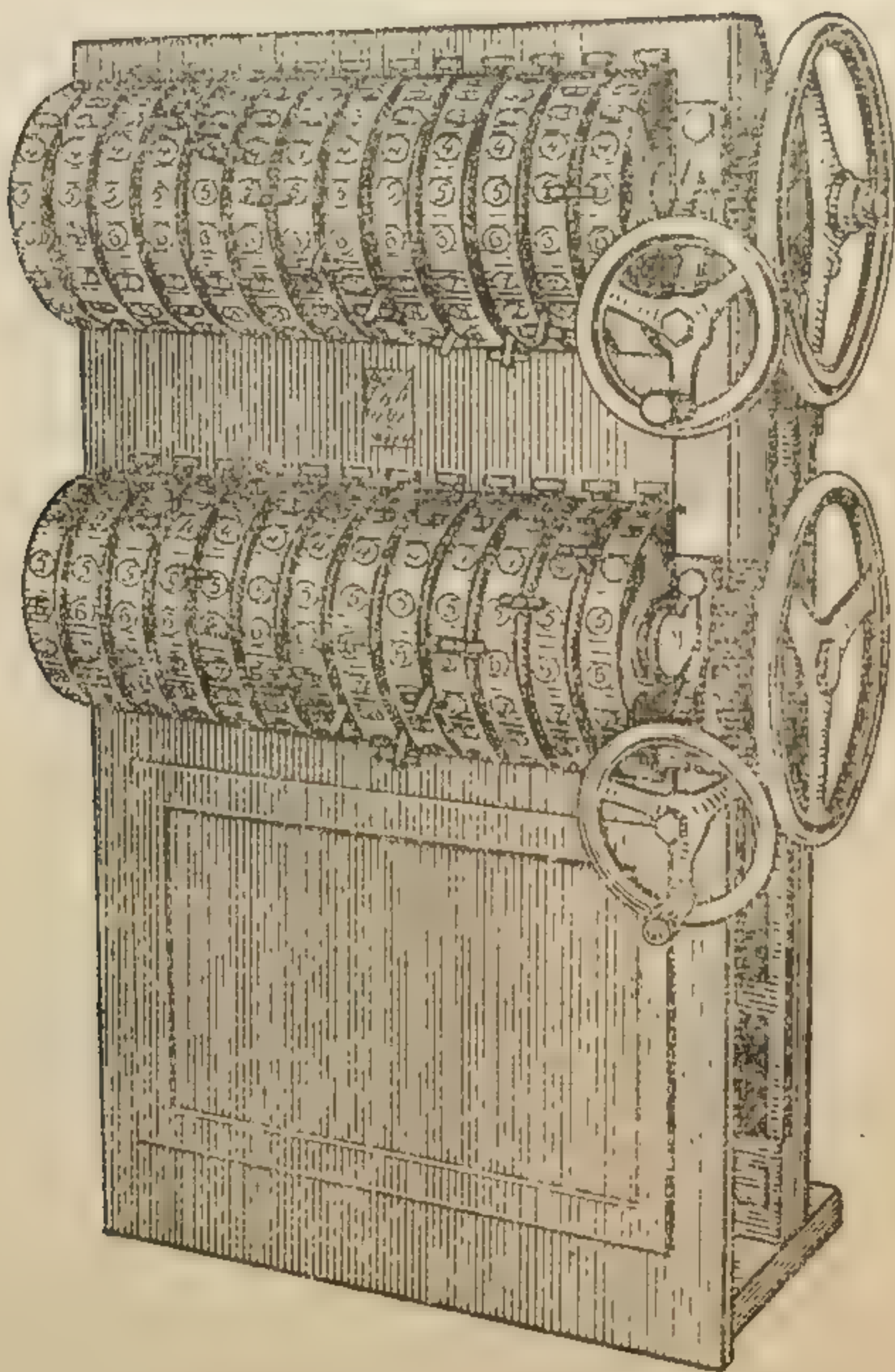


Рис. 21. Регулятор напряжения мощностью 30 кВт (завод «Гостеасвет») типа РН-24.

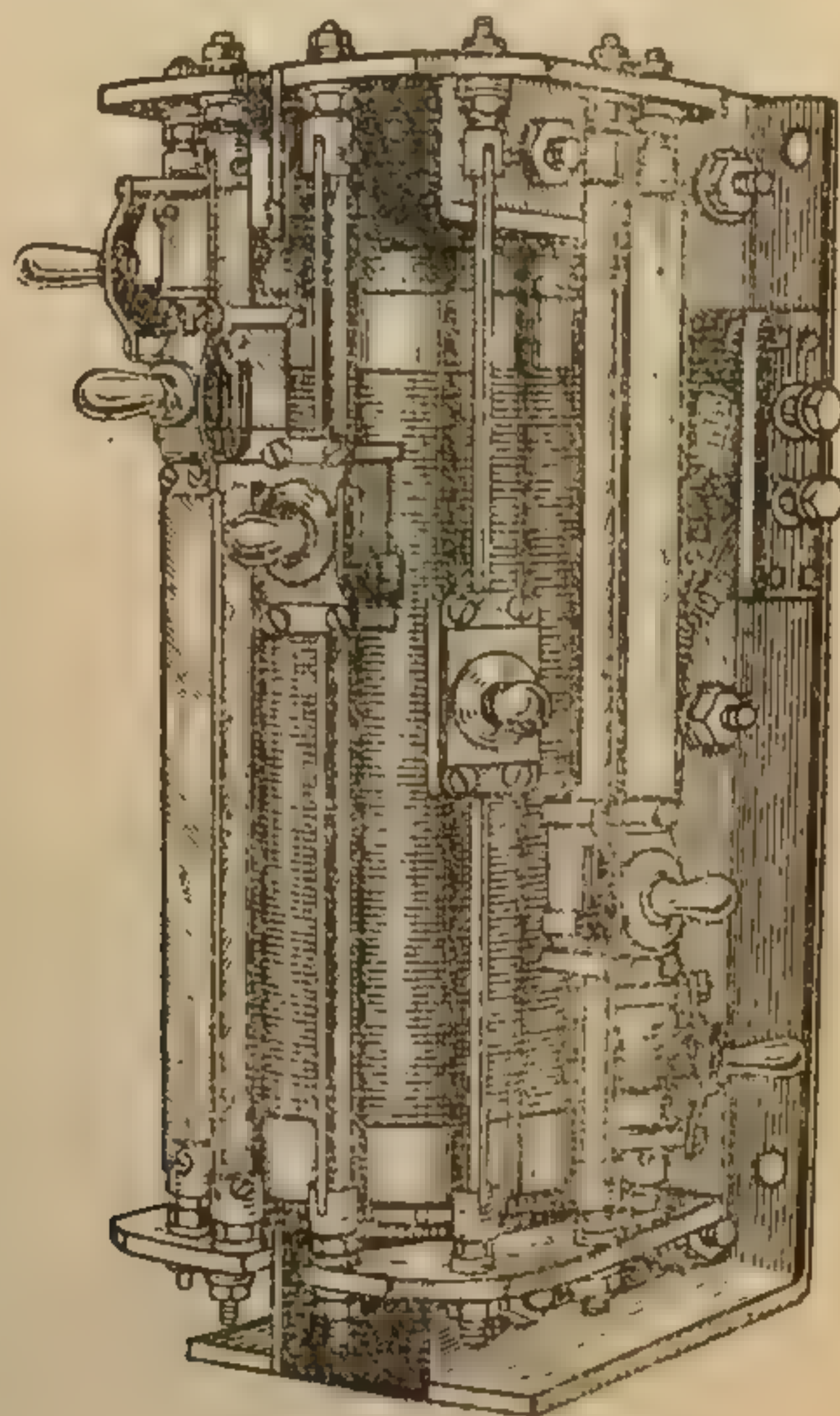


Рис. 22. Переносной авто-трансформатор мощностью 12 кВт на 8 регулируемых линий (завод «Гостеасвет») типа ТР-12/8.



СССР (№ 6, 1960 г.) и может быть сделан в самодеятельном театральном коллективе собственными силами.

В ближайшее время аналогичные пульты будет выпускать фабрика театральных принадлежностей ВТО.

Нужно учесть, что без плавной регулировки света монтировку освещения спектакля осуществить невозможно.

### Разнообразие света в природе и в сценических условиях

На таблицах V—VI — несколько фотографий одной и той же девушки на фоне одного и того же пейзажа. Все снимки сделаны из одной точки, но благодаря различному освещению кажутся разными.

На первом снимке почти нет светотени. Он сделан в пасмурный день (*рис. 17*). Второй снимок при направленном на объект свете полуденного солнца (фронтальное освещение) (*рис. 18*). Третья фотография снята при боковом освещении с ярко выраженной светотенью (*рис. 19*). На четвертом снимке солнце находится позади объекта, который отделяется от фона светлым ореолом (*рис. 20*). На этом снимке наиболее выразительна глубина пространства.

Отсюда вывод: большое значение в формировании эффектов освещения имеет направление света и его характер (рассеянный или направленный лучевой свет).

На таблицах VIII—XII дано схематическое изображение того, как рассеянный свет, излучаемый в природе небосводом, осуществляется на сцене при помощи приборов рассеянного света — соффитов разных типов (*рис. 23 и 24*), изображенных на *рис. 25 и 26*, или горизонтными фонарями (ГФ-1М), изображенными на *рис. 33 и 36*. Рассеянный свет, отраженный от поверхности земли, изображается на сцене так, как показано на схемах (*рис. 27 и 28*), рампой (*рис. 29 и 30*), а рефлексy света — одиночными подсветами (*рис. 31*). Приборы рассеянного света располагаются в верхней и в нижней частях сцены, а также по бокам, причем некоторые из них переносятся с одного места на другое по ходу световой монтировки. Так, часто горизонтные фонари устанавливаются на штативах (*рис. 32 и 33*). Комбинированный свет рампы, соффитов и горизонтных фонарей создает бестеневое освещение актера и декорации (*рис. 34 и 35*). Если актер оказывается на фоне горизонта, который освещается сзади на просвет (*рис. 37*) верхними и нижними подсветами, так, как изображено на





Рис. 23. Схема освещения фигуры актера и декораций соффи-тами.

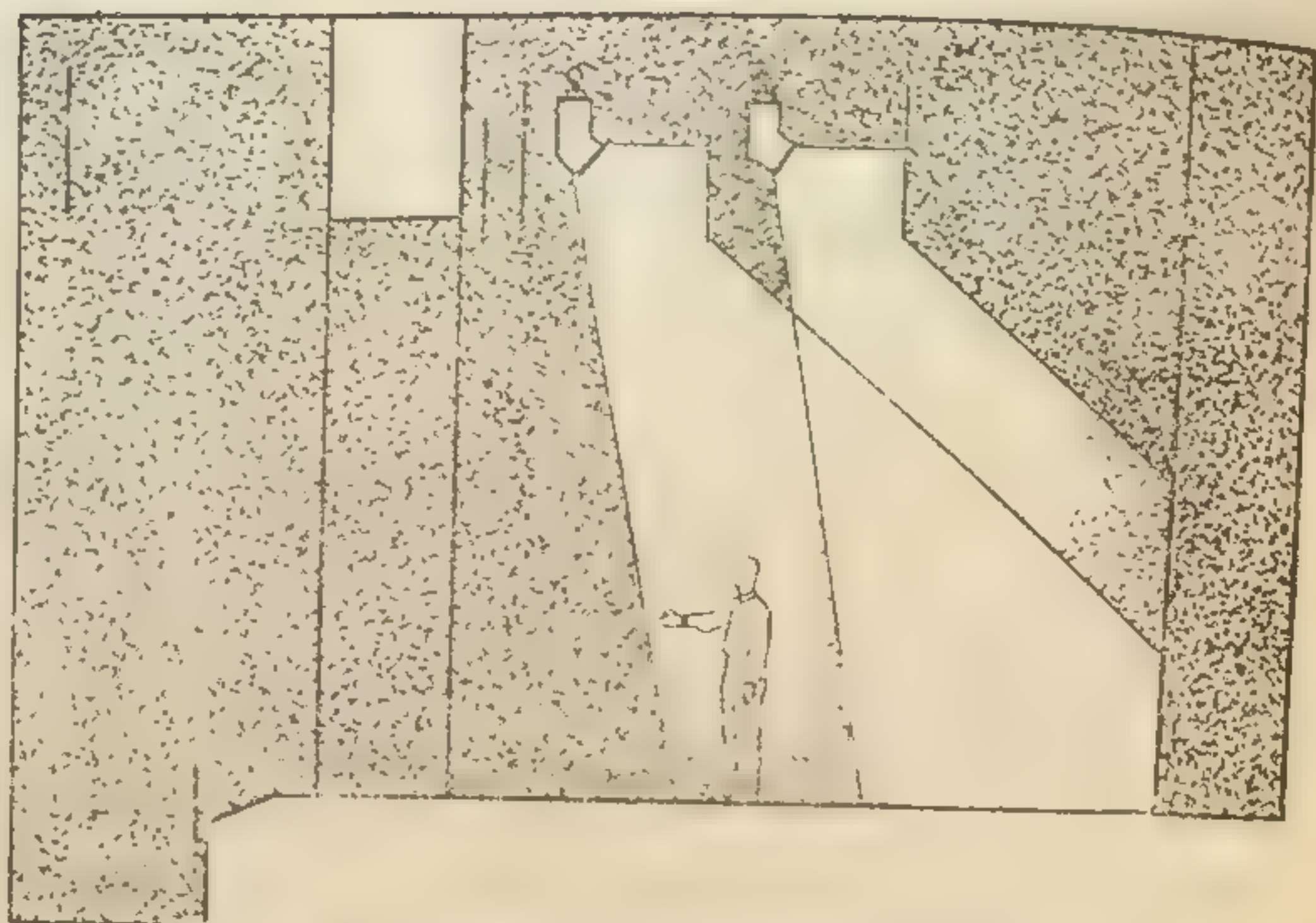


Рис. 24. Схема монтировки соффитов.

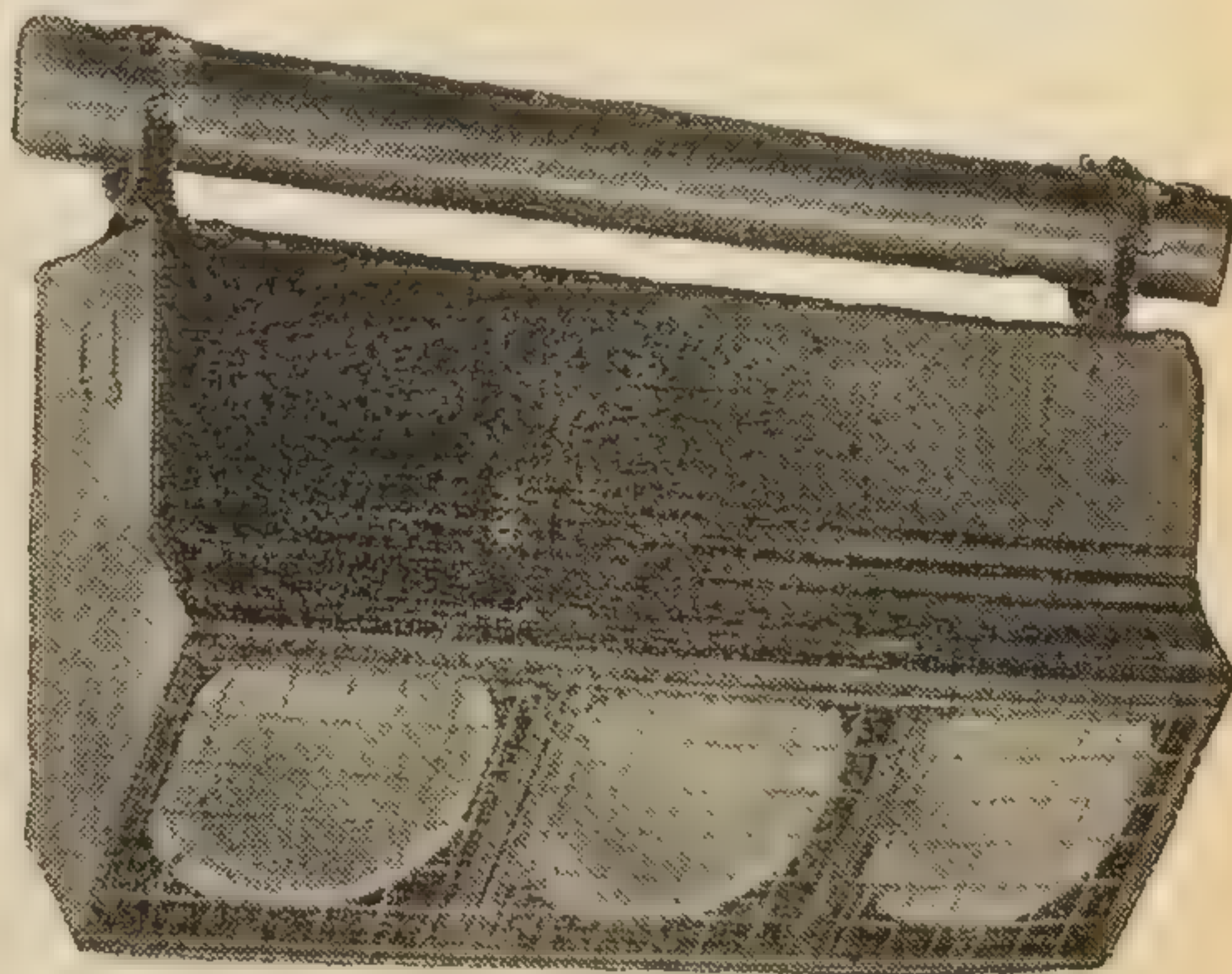


Рис. 25. Трехкамерный софпит типа КС-3.

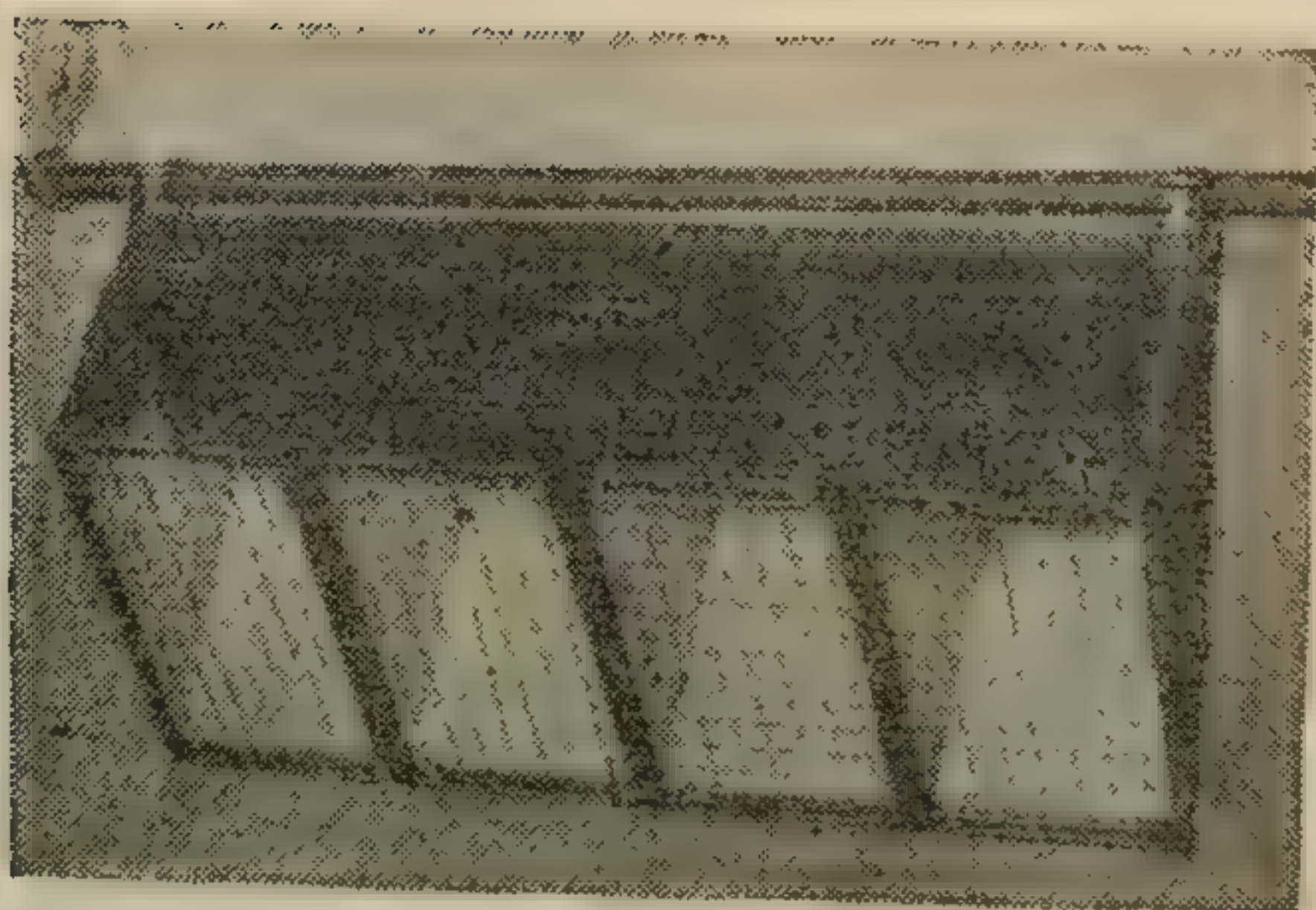


Рис. 26. Четырехкамер-  
ный софпит типа КС-4.





Рис. 27. Схема освещения актера и декораций рампой.

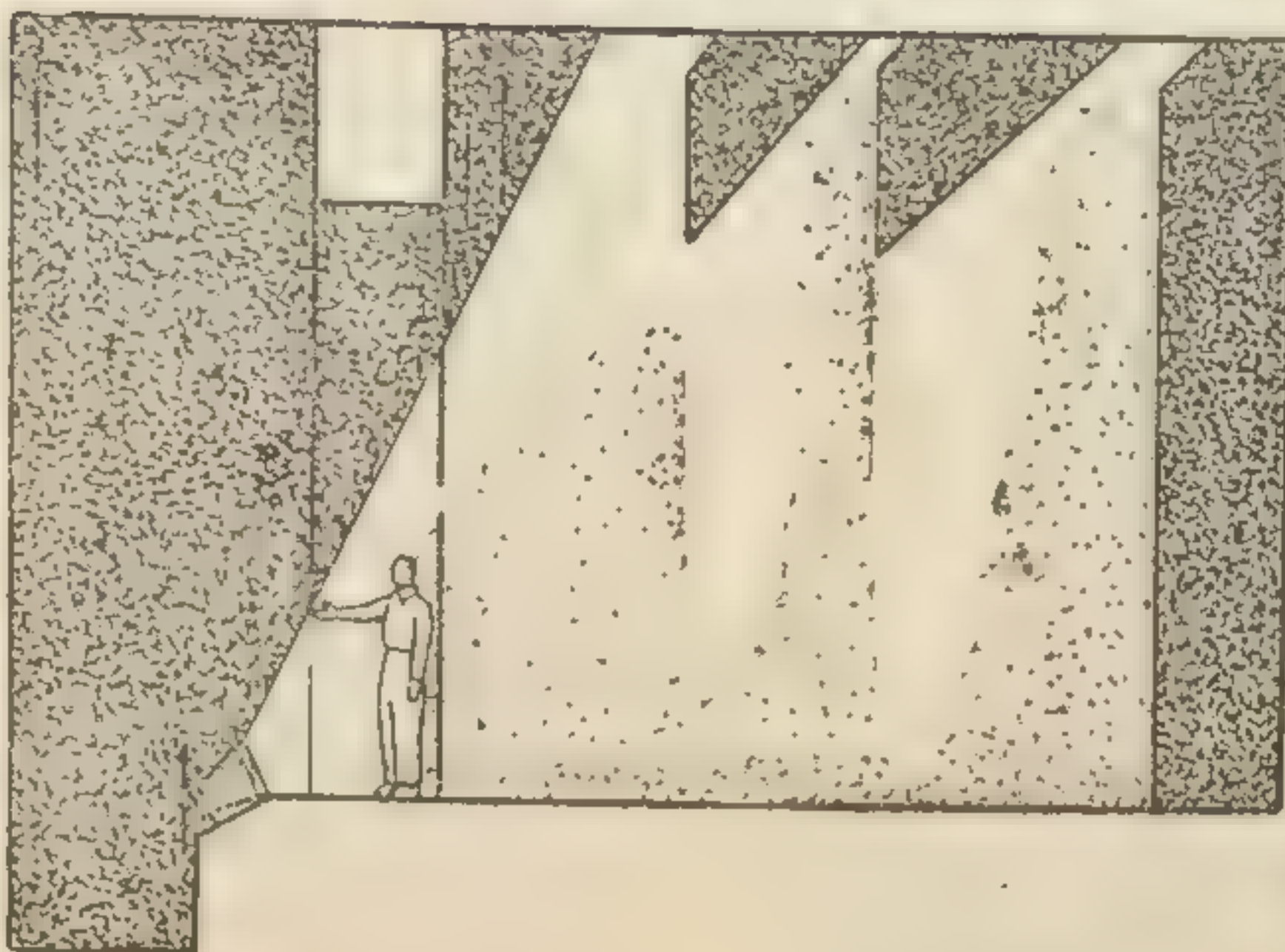


Рис. 28. Схема монтировки рампы.

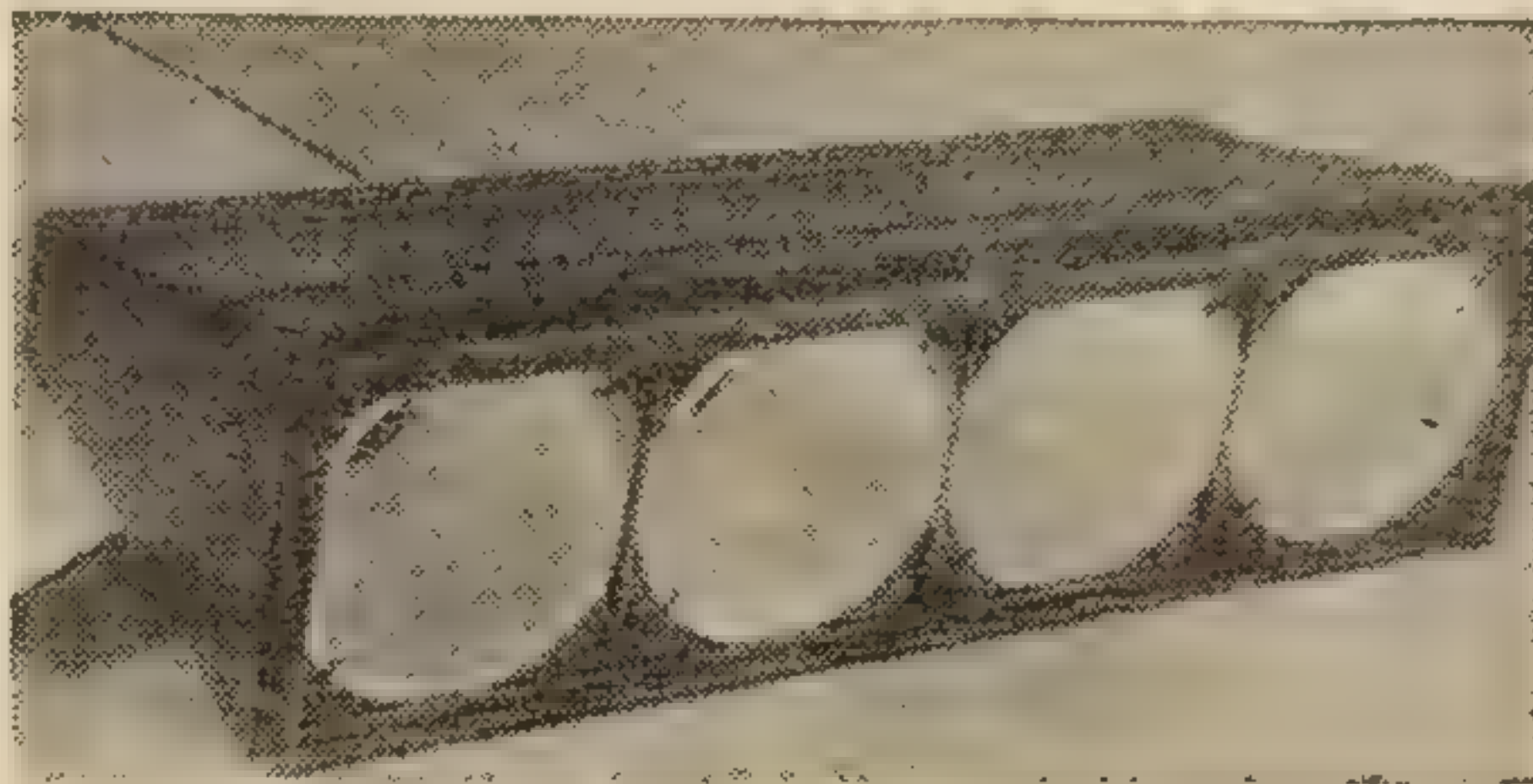


Рис. 29. Четырехкамерная рампа типа РС-4М.

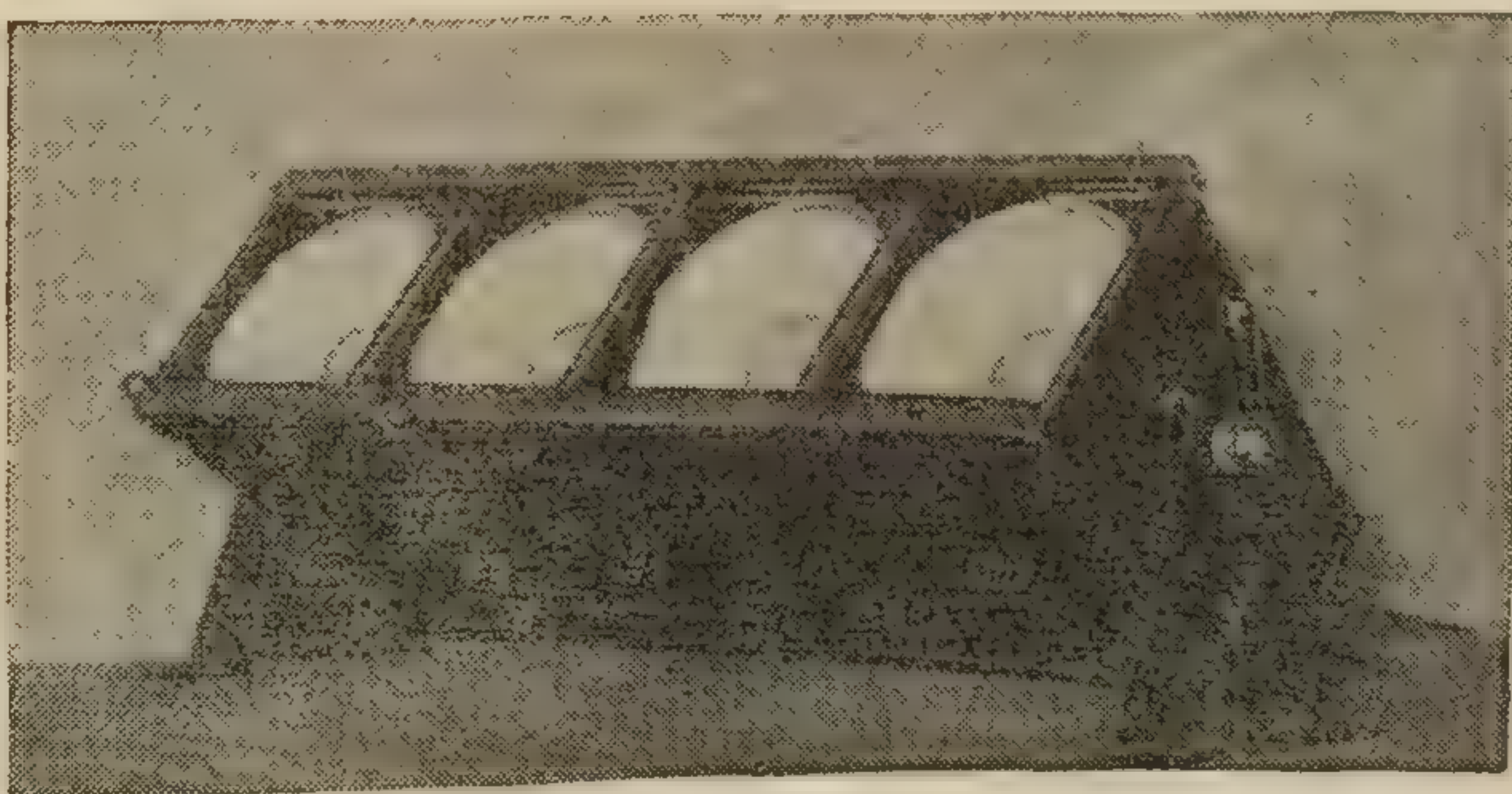


Рис. 30. Универсальный осветительный прибор РСП-4К.





Рис. 31. Схема освещения актера и декораций боковым подсвечом.

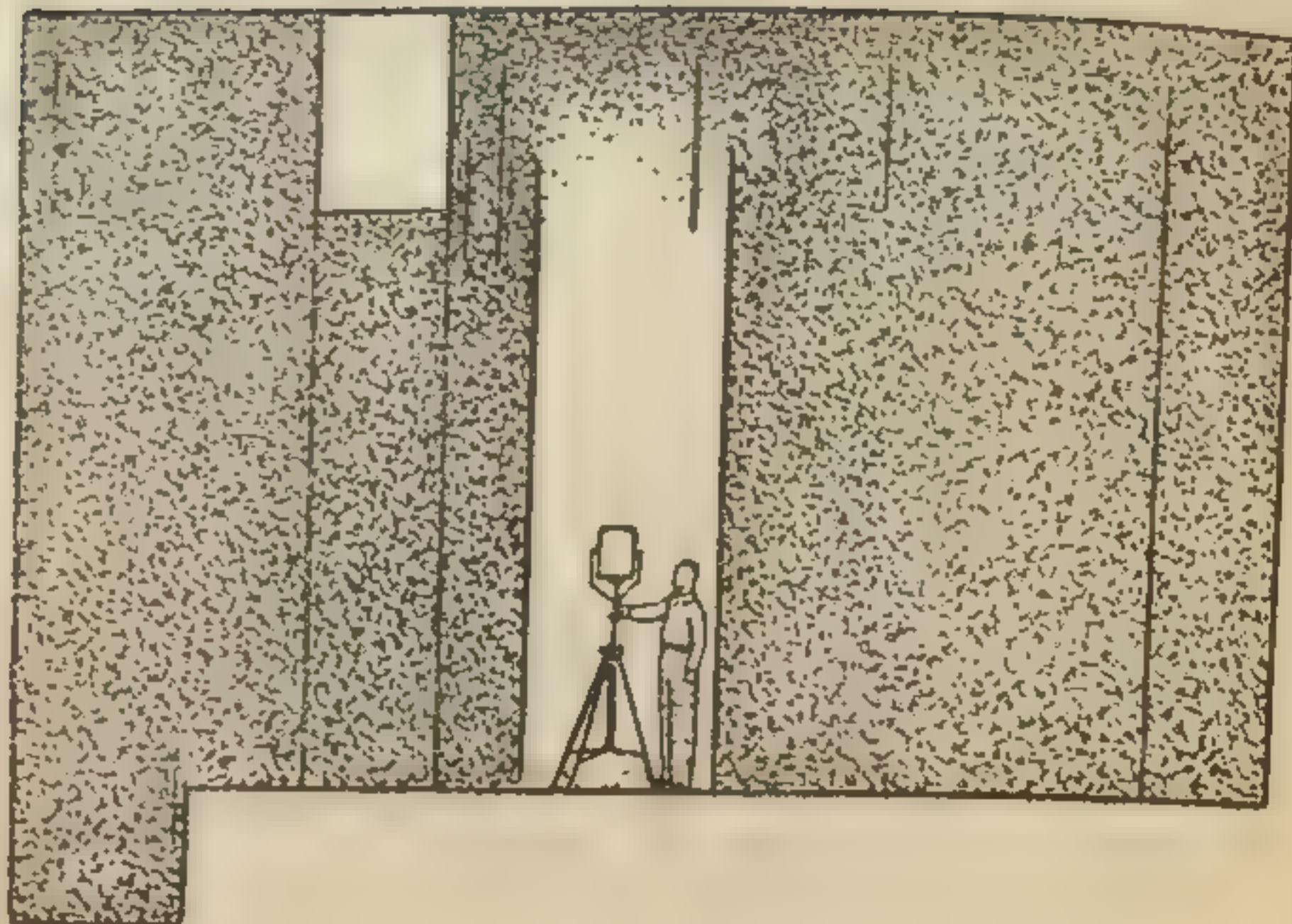


Рис. 32. Схема монтировки бокового подсвета.



Рис. 33. Фонарь типа ГФ-1М, установленный на штативе.





Рис. 34. Схема комбинированного бестеневого освещения актера и декораций.

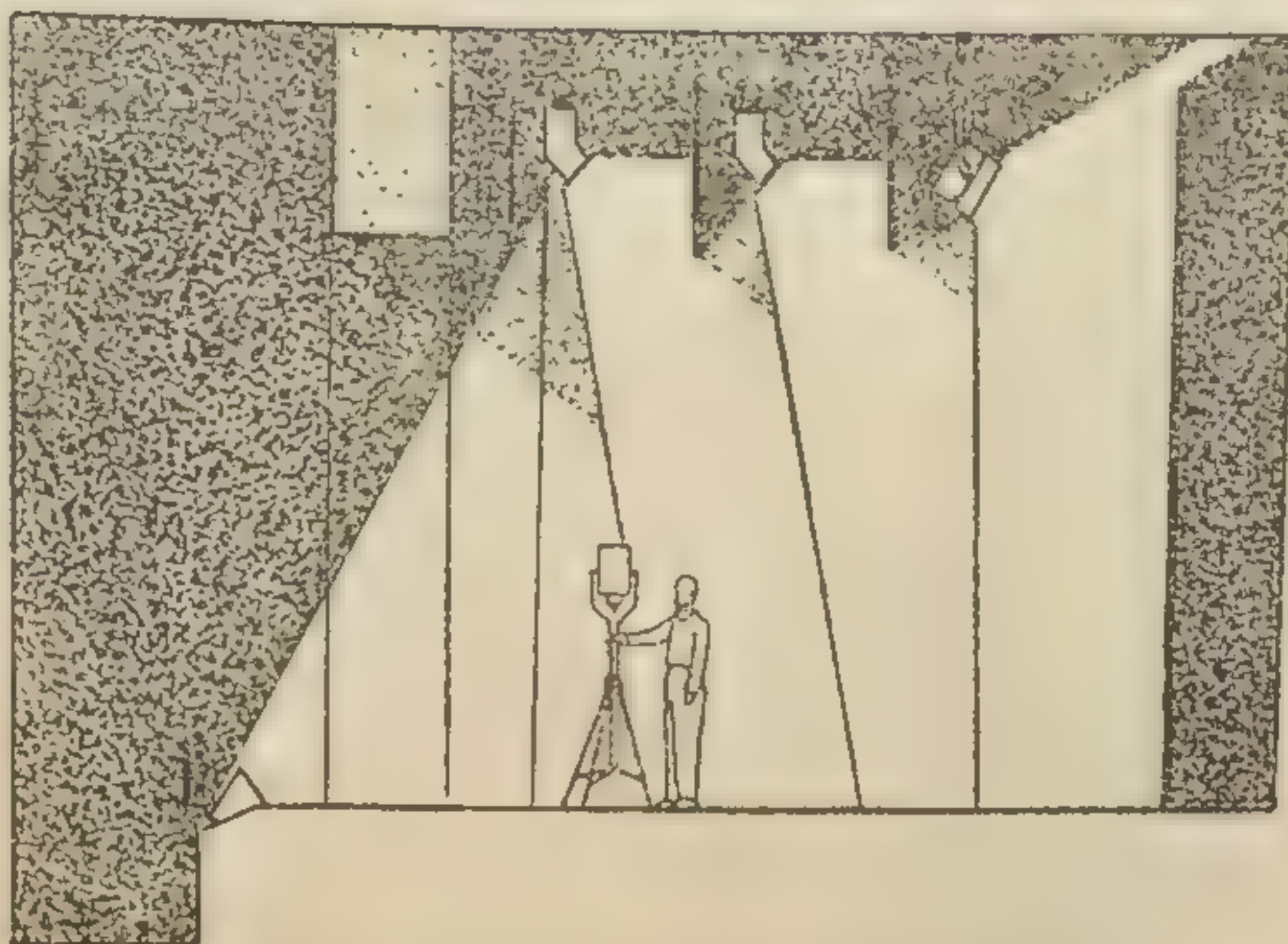


Рис. 35. Схема монтажа бестеневого освещения.

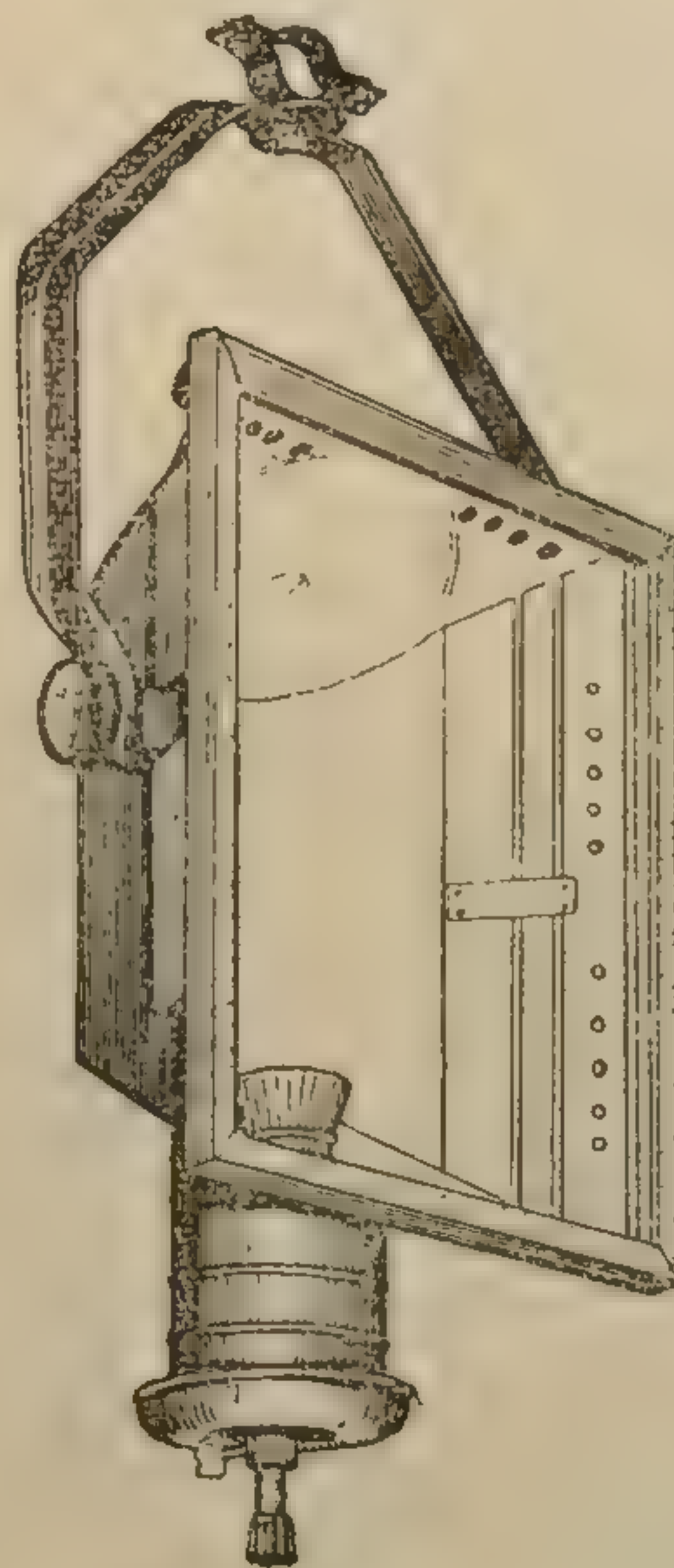


Рис. 36. Фонарь типа ГФ-1М.



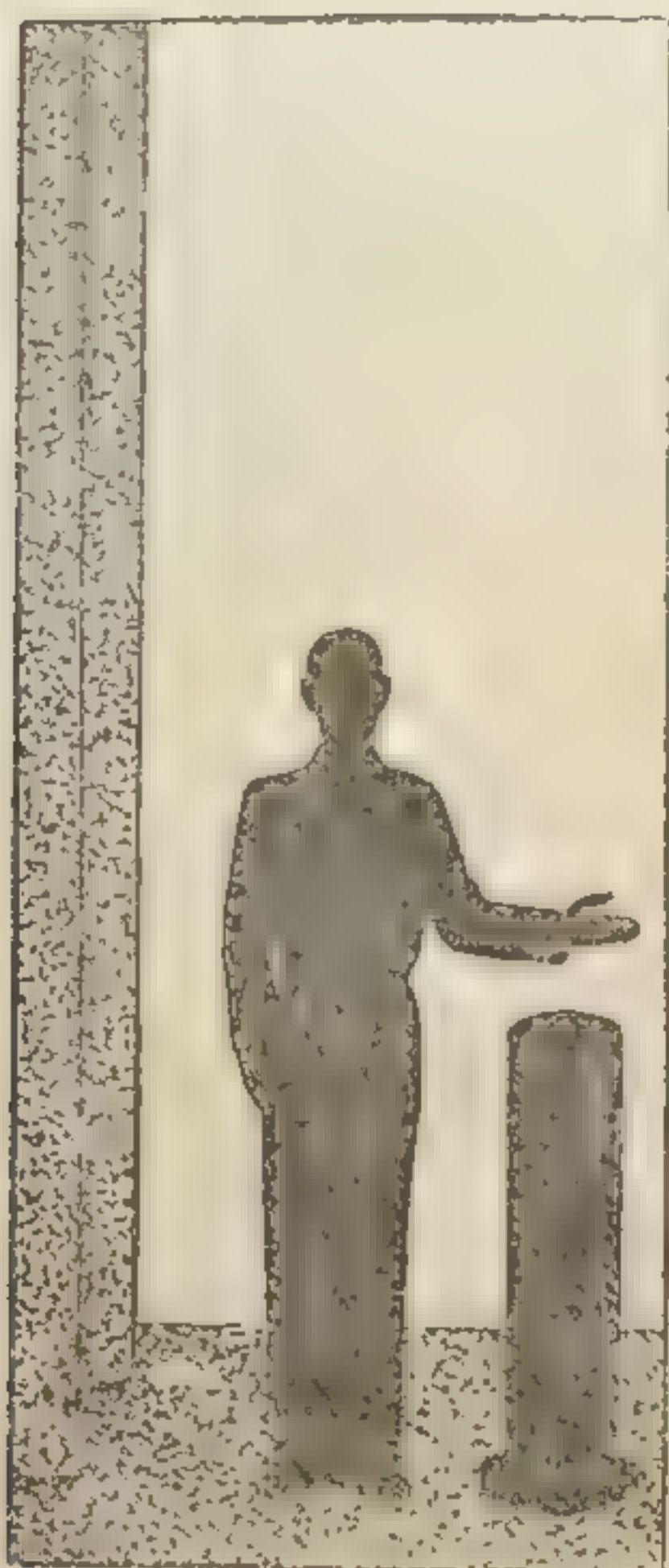


Рис. 37. Черный силуэт актера и объемных декораций на освещенном фоне.

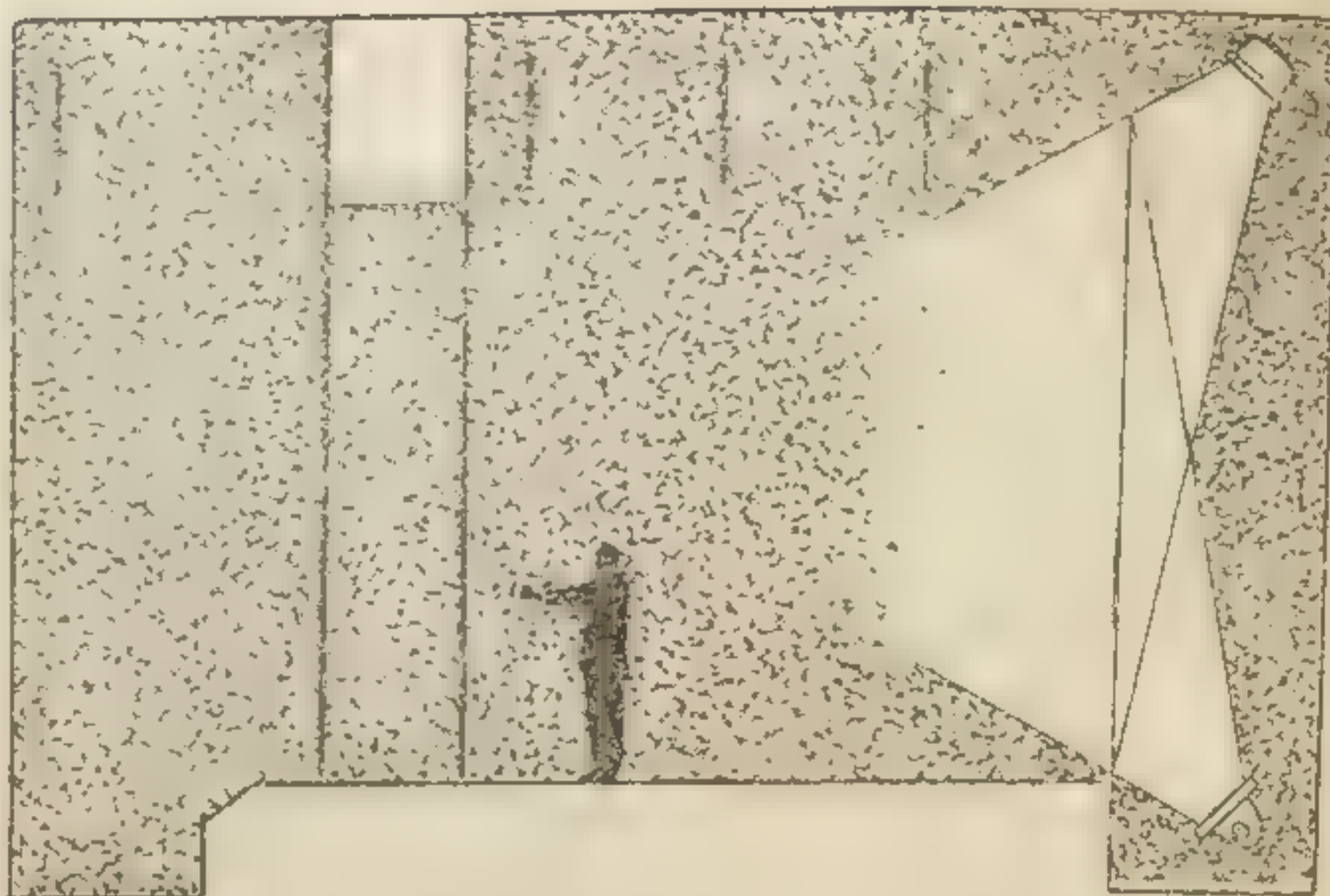


Рис. 38. Схема освещения задней декорации на просвет при отсутствии света на первых планах.

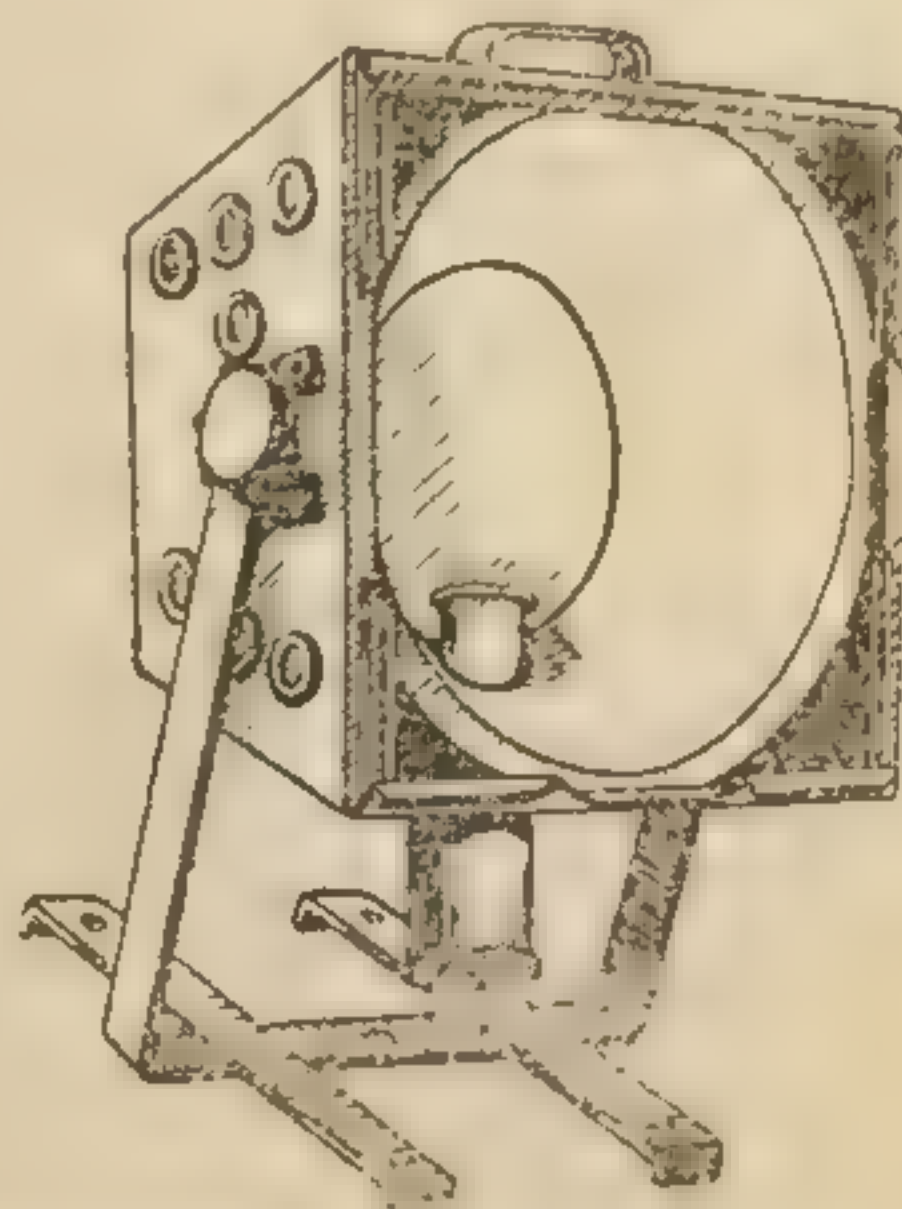


Рис. 39. Однокамерный нижний подсвет типа НП-1М.

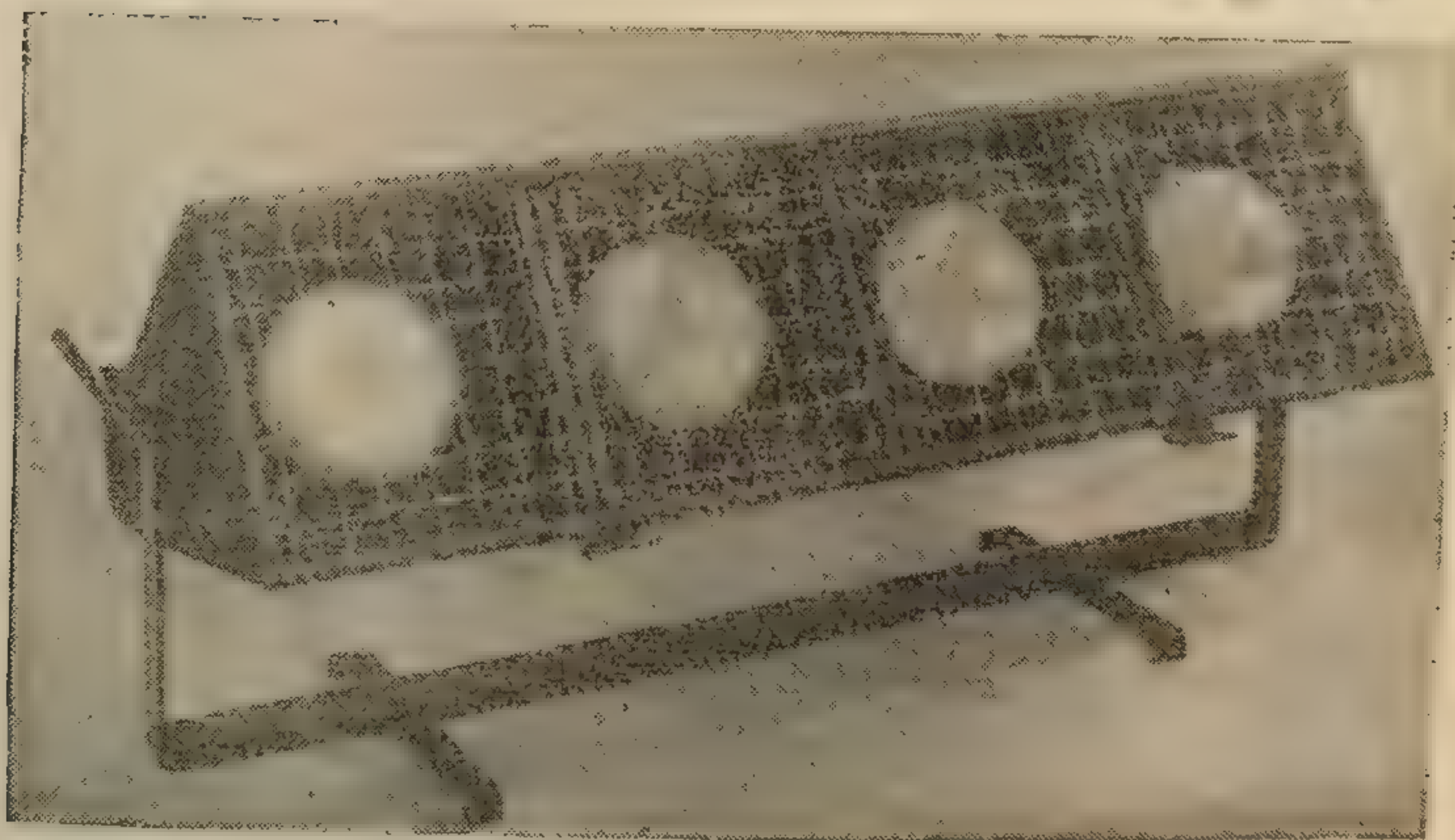


Рис. 40. Четырехкамерный нижний подсвет типа НПЗ-4.



схеме (рис. 38), то в этих условиях он выглядит черным силуэтом.

На рис. 39 и 40 изображены нижние подсветы типа НП-1М, часто применяемые на сцене, и групповой прибор НПЗ-4.

Приборы рассеянного света создают мягкое, ровное, бес-теневое освещение, соответствующее атмосфере спектакля.

Световые эффекты, порождаемые рассеянным светом, происходят на наших глазах ежедневно, зачастую мы даже не замечаем их. Однако иногда, особенно в воскресный день, если нет солнца, мы с грустью отмечаем, что день сегодня мрачный. Нет солнечных лучей и нет светотени, радующей глаз своей выразительностью. Фигуры людей, дальние и ближние предметы сливаются в одну бесформенную картину. Но того, кто в воскресный день сидит за письменным столом, заканчивая работу, отсутствие солнца не огорчает.

Вот еще один очень важный для нас вывод. Даже самый скромный и на первый взгляд невыразительный свет создает свое, только ему присущее настроение. Если это настроение не совпадает с общим эмоциональным содержанием картины, то свет будет мешать восприятию спектакля зрителями.

Лучевой направленный свет и в природе и на сцене обладает сильными изобразительными свойствами и, естественно, особенно важен при световой монтровке.

Лучевой свет создается на сцене приборами направленного света — прожекторами. На таблицах XIII—XVII дано схематическое изображение результатов освещения разными типами прожекторов при различной монтровке их на сцене. На клубных сценах широкое применение находят прожекторы типа ПР-1-150 (рис. 43) и ПР-1-212 (рис. 48). Реже применяется более мощный прожектор типа ПР-3-250 (рис. 59). К сожалению, редко применяется очень удобный небольшой по размерам прожектор типа ПР-025-100 (рис. 47).

Для высвечивания лица актеров небольшим пятном света пригоден для сцен любого размера небольшой проекционный прожектор типа ПР-300М, обычно называемый «пистолет» (рис. 51).

Для проекционных декораций и динамических световых эффектов используется универсальный прожектор типа ПРП-1 с приставками разного типа (рис. 52—53).

Промежуточным аппаратом между приборами рассеянного и направленного света является снопоцвет СН-1М (рис. 58).





Рис. 41. Схема освещения актера и декораций верхним выносным прожектором.

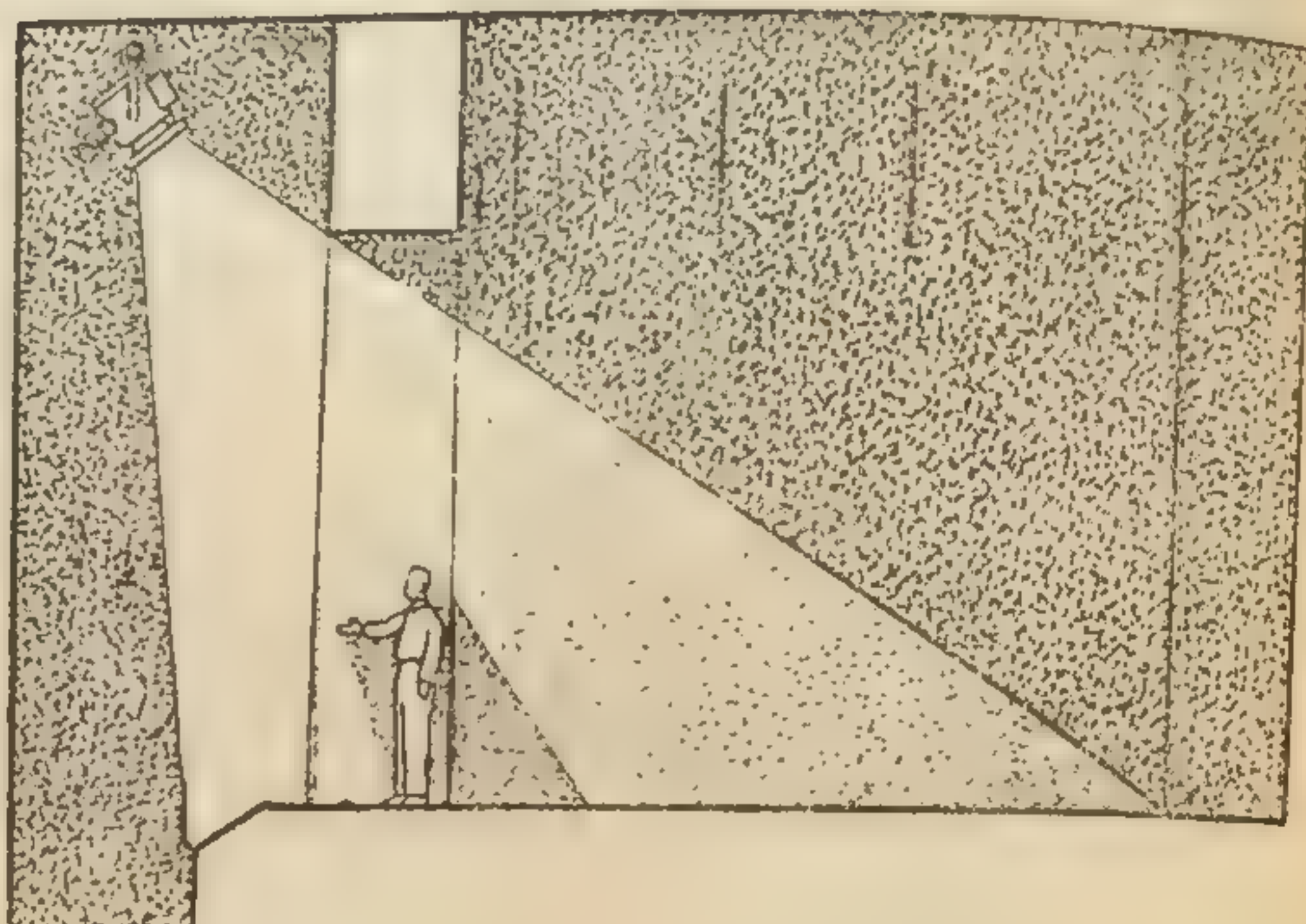


Рис. 42. Схема монтировки выносных прожекторов.

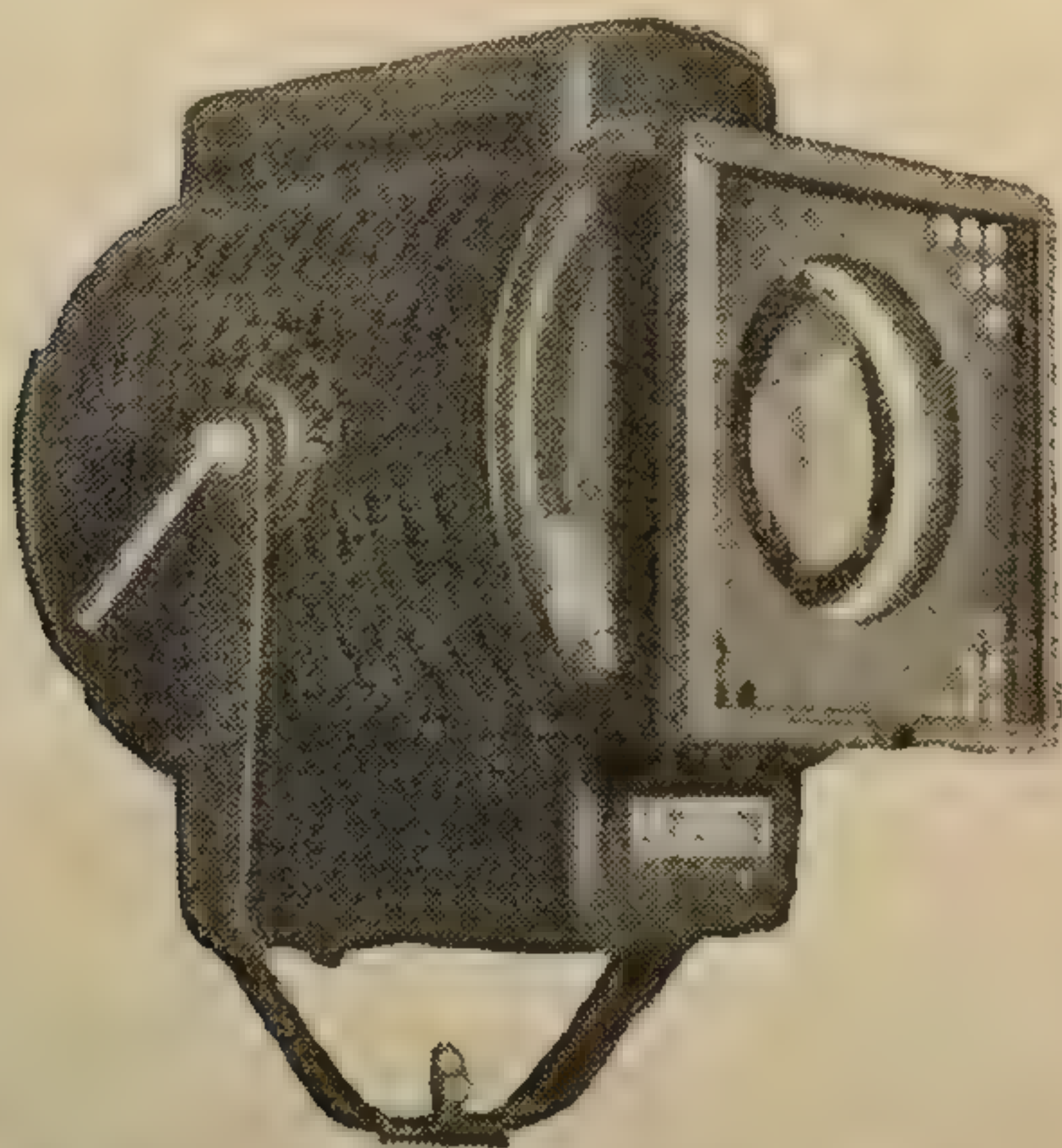


Рис. 43. Выносной прожектор типа ПР-1-150.



Рис. 44. Схема освещения лица актера.



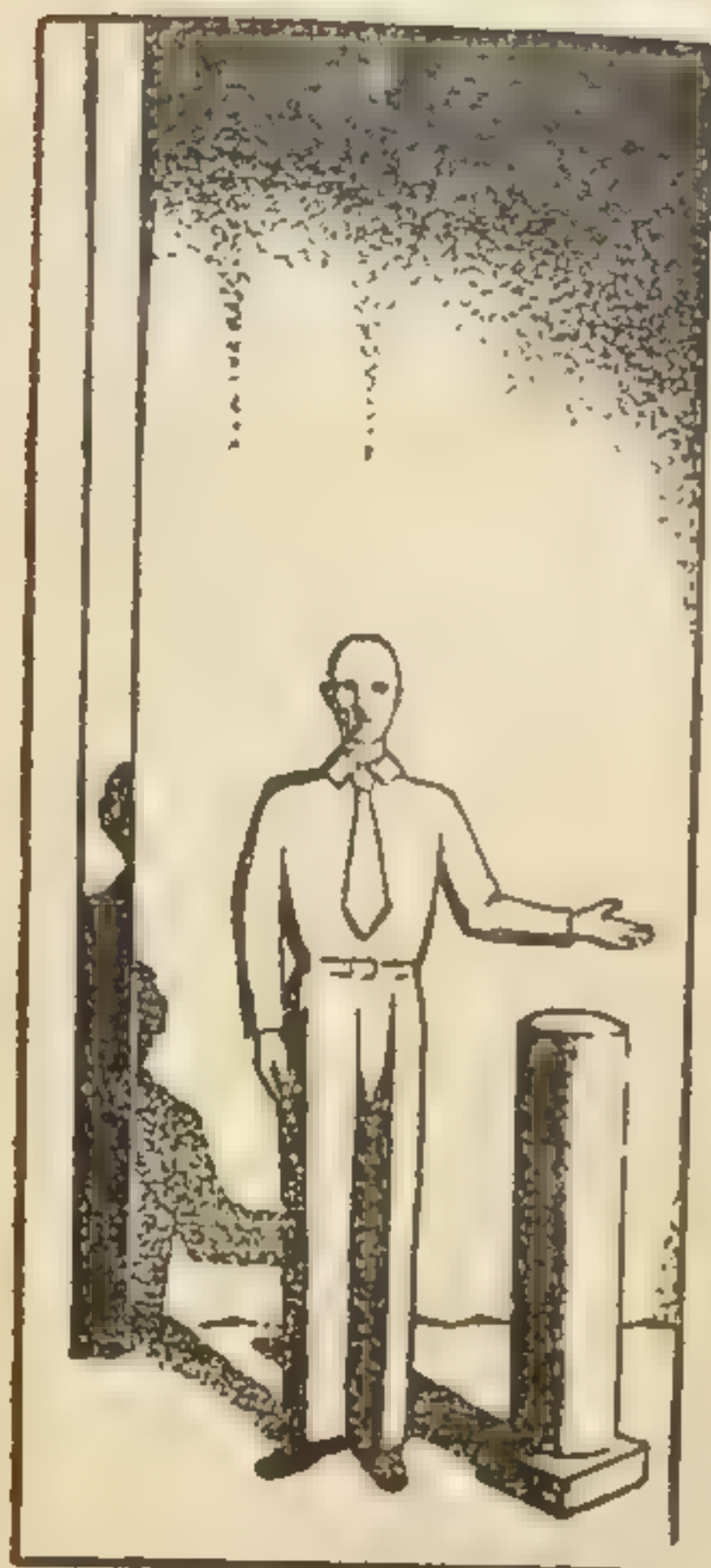


Рис. 45. Схема освещения актера и декораций боковым выносным прожектором.

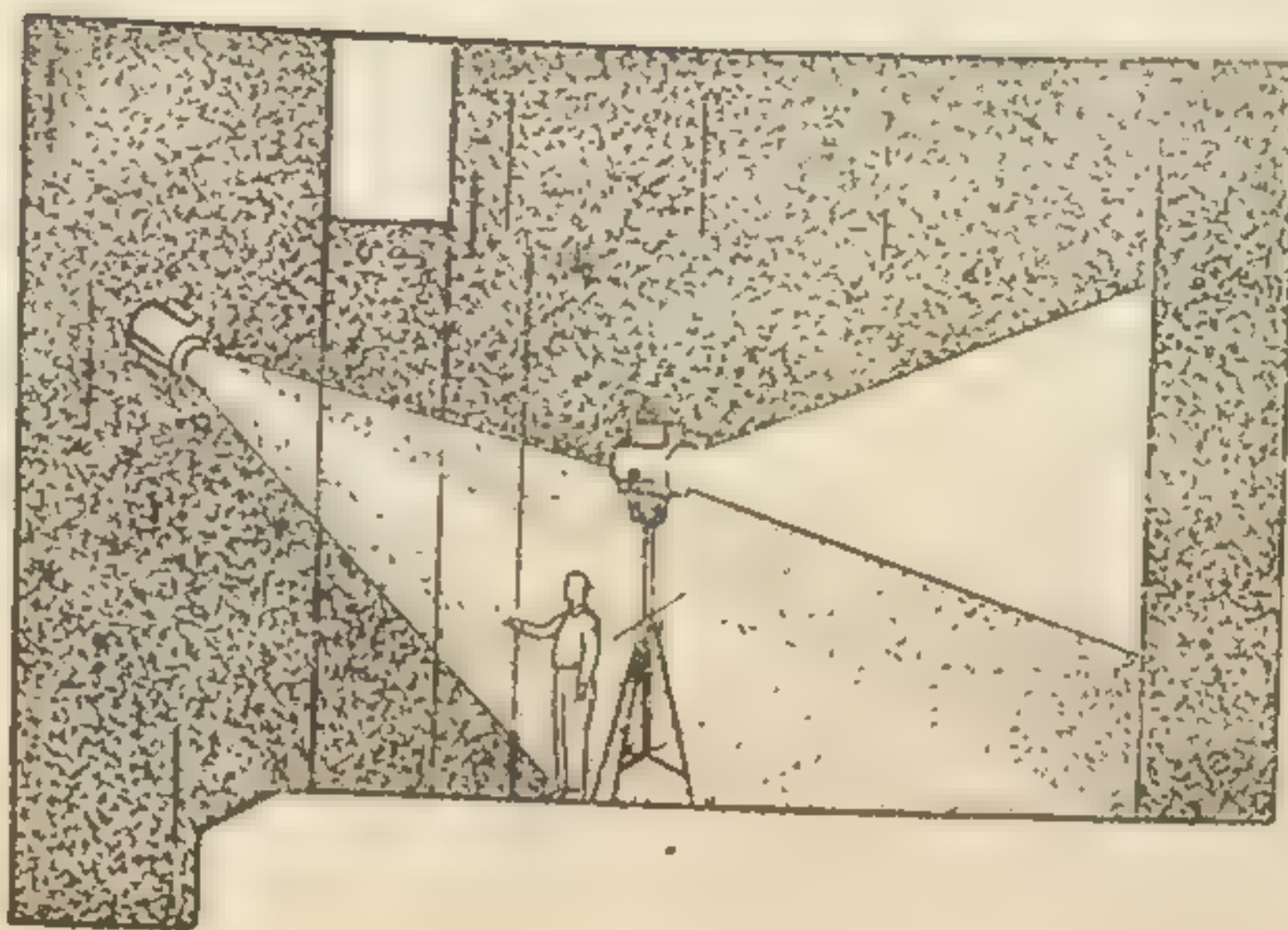


Рис. 46. Схема установки бокового выносного прожектора.

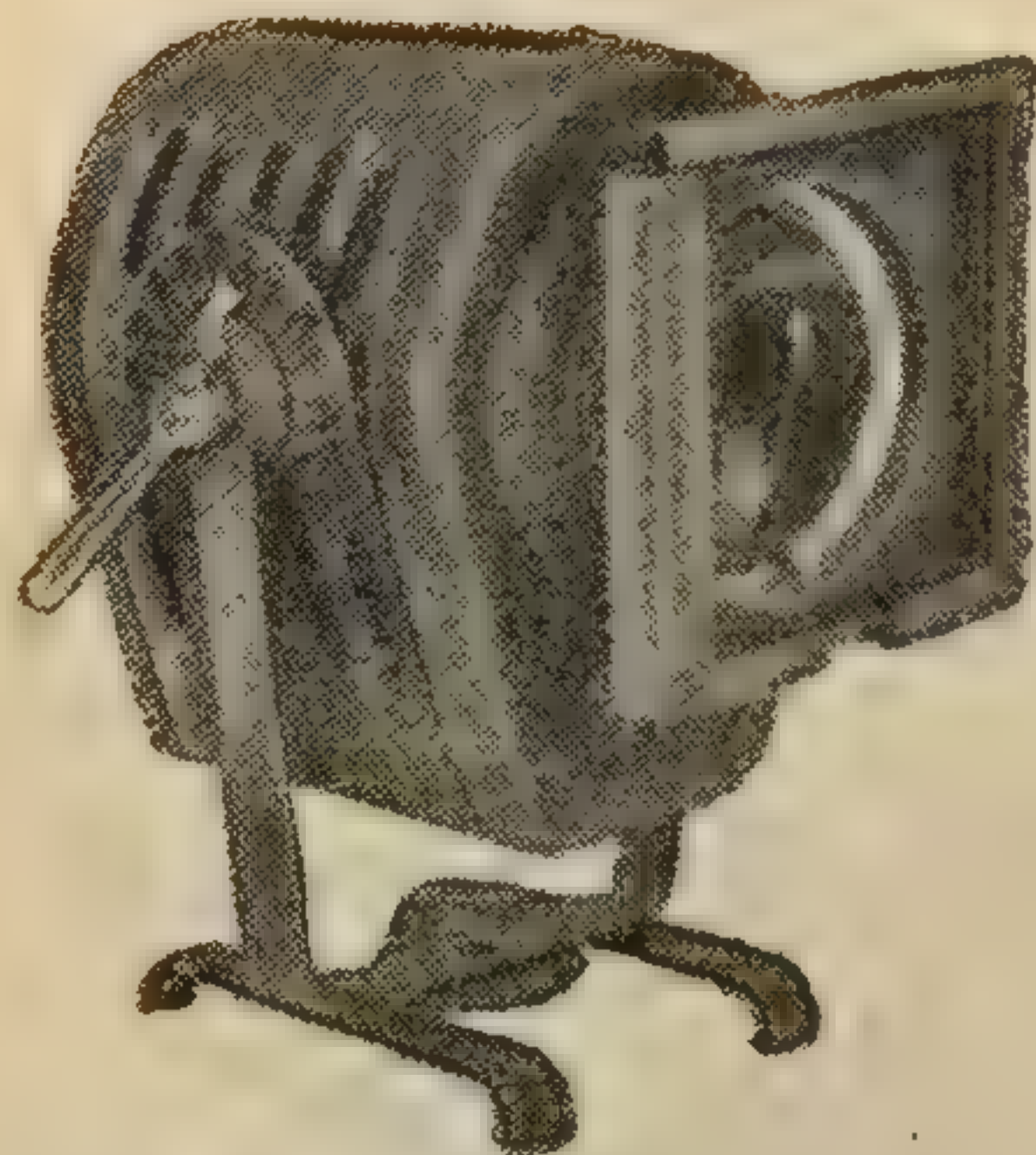


Рис. 47. Малогабаритный прожектор типа ПР-025-100.

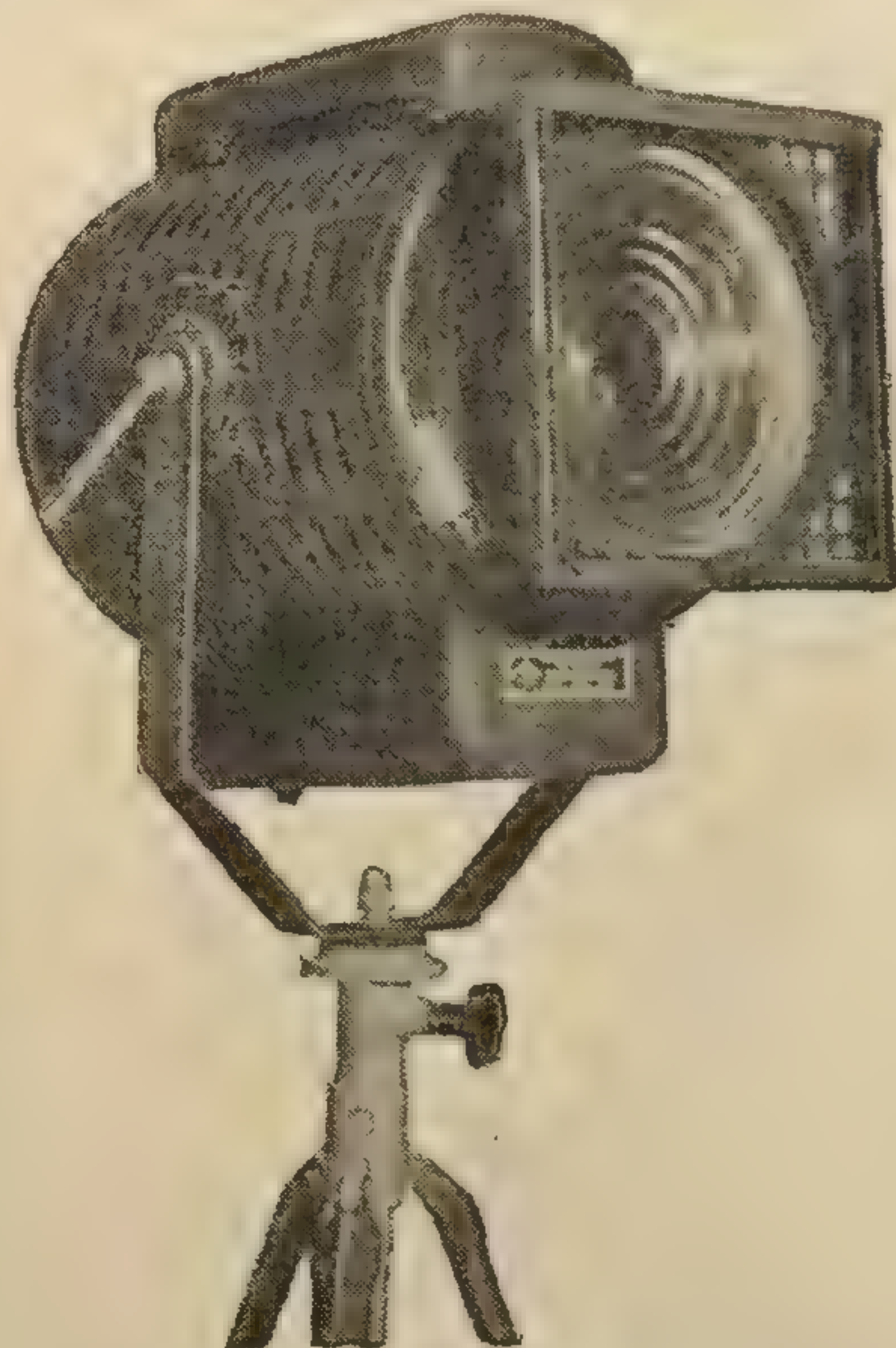


Рис. 48. Прожектор типа ПР-1-212.





Рис. 49. Схема освещения проекционными аппаратами.

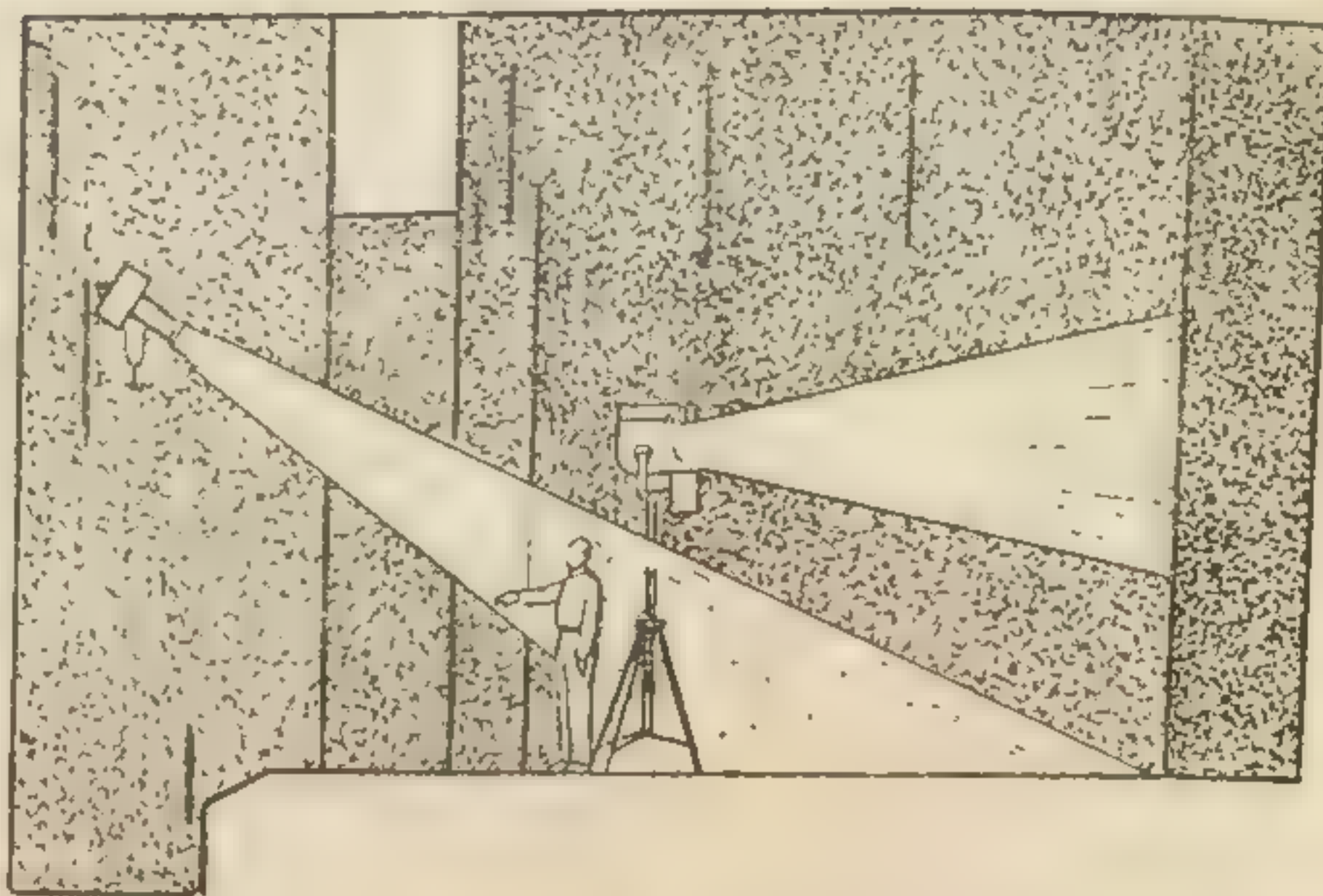


Рис. 50. Схема установки проекционных аппаратов вне сцены и на сцене.

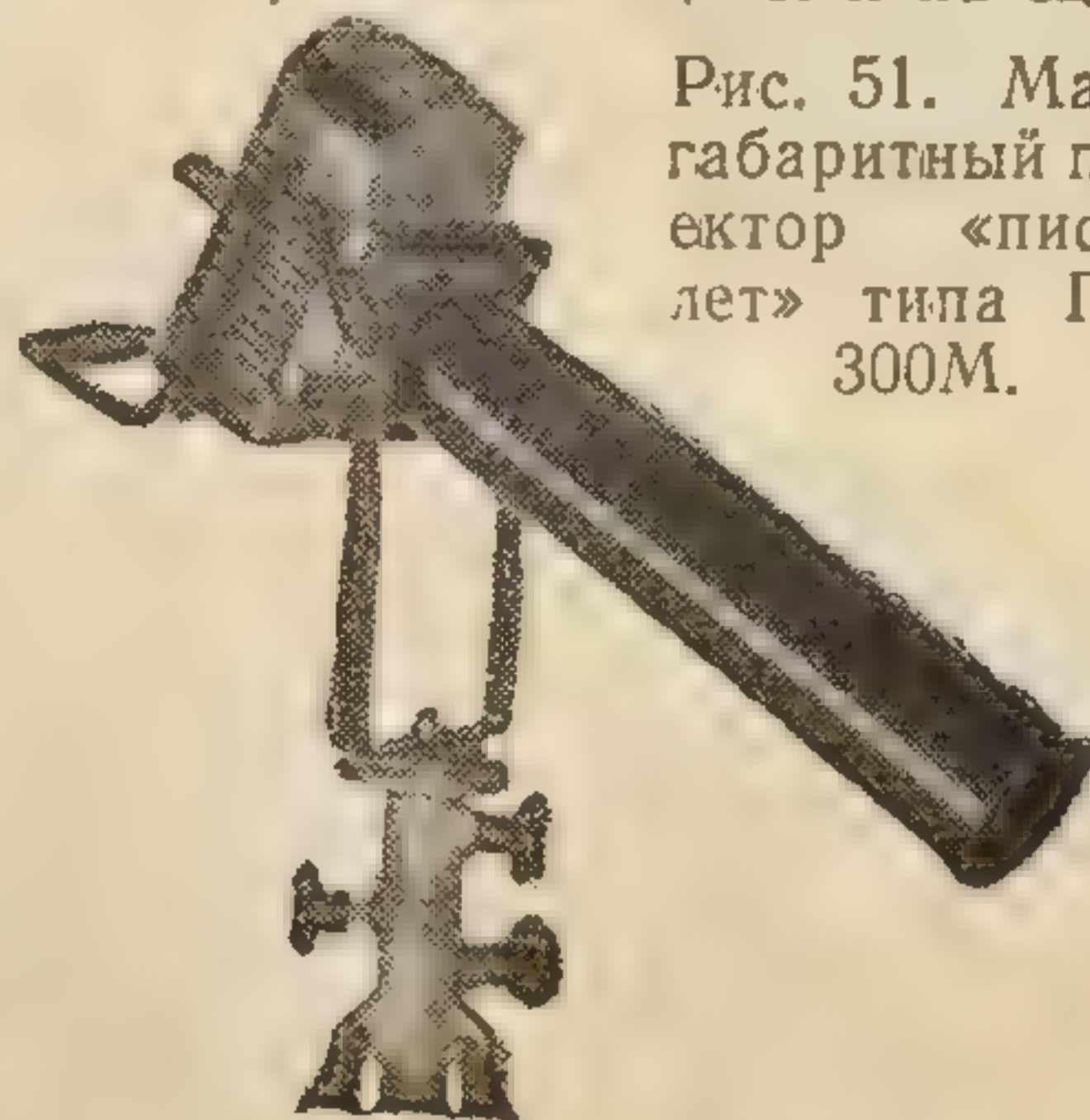


Рис. 51. Малогабаритный проектор «пистолет» типа ПР-300М.

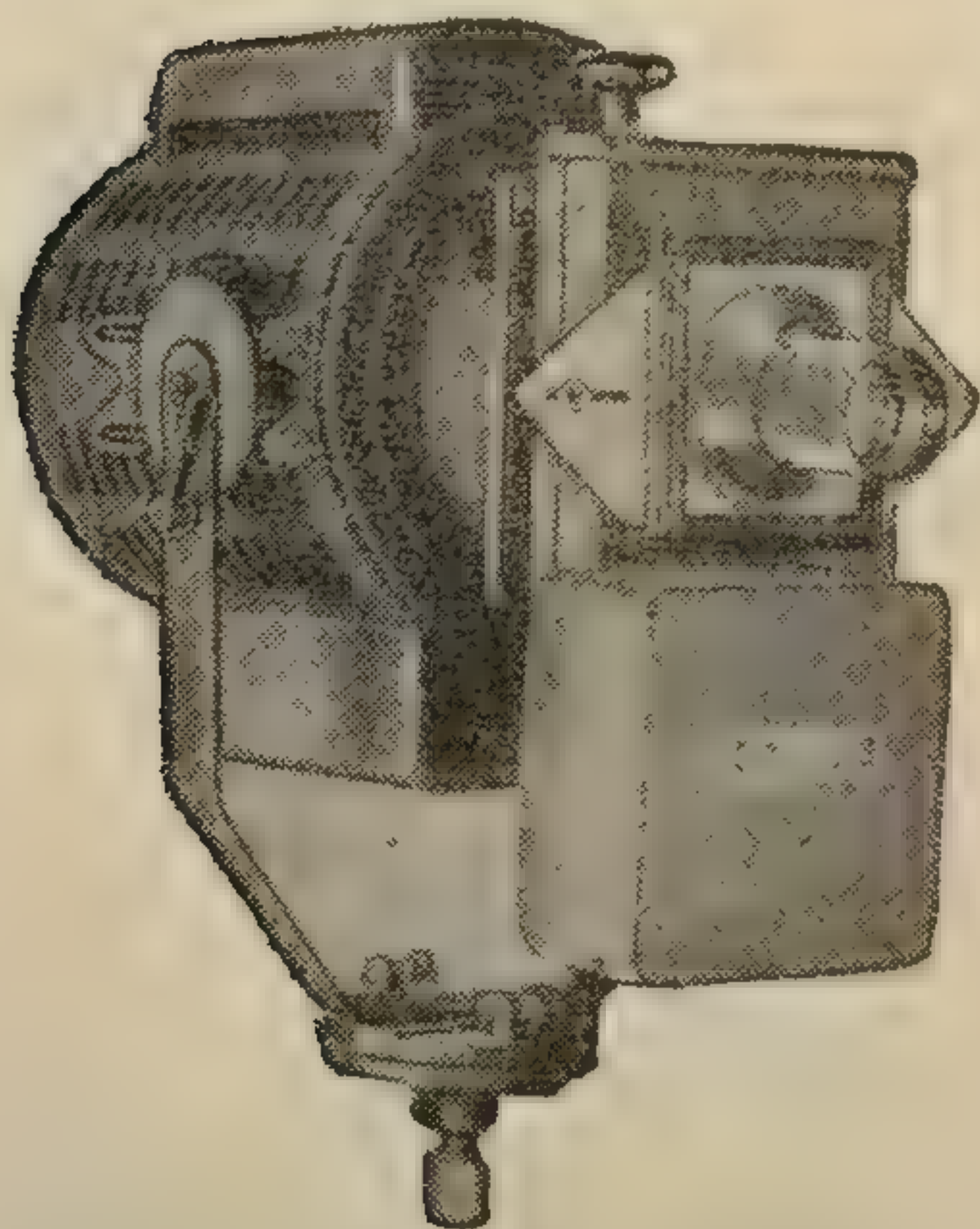


Рис. 52. Проекционный аппарат мощностью 1 кВт типа ПРП-1 с приставкой «волны».

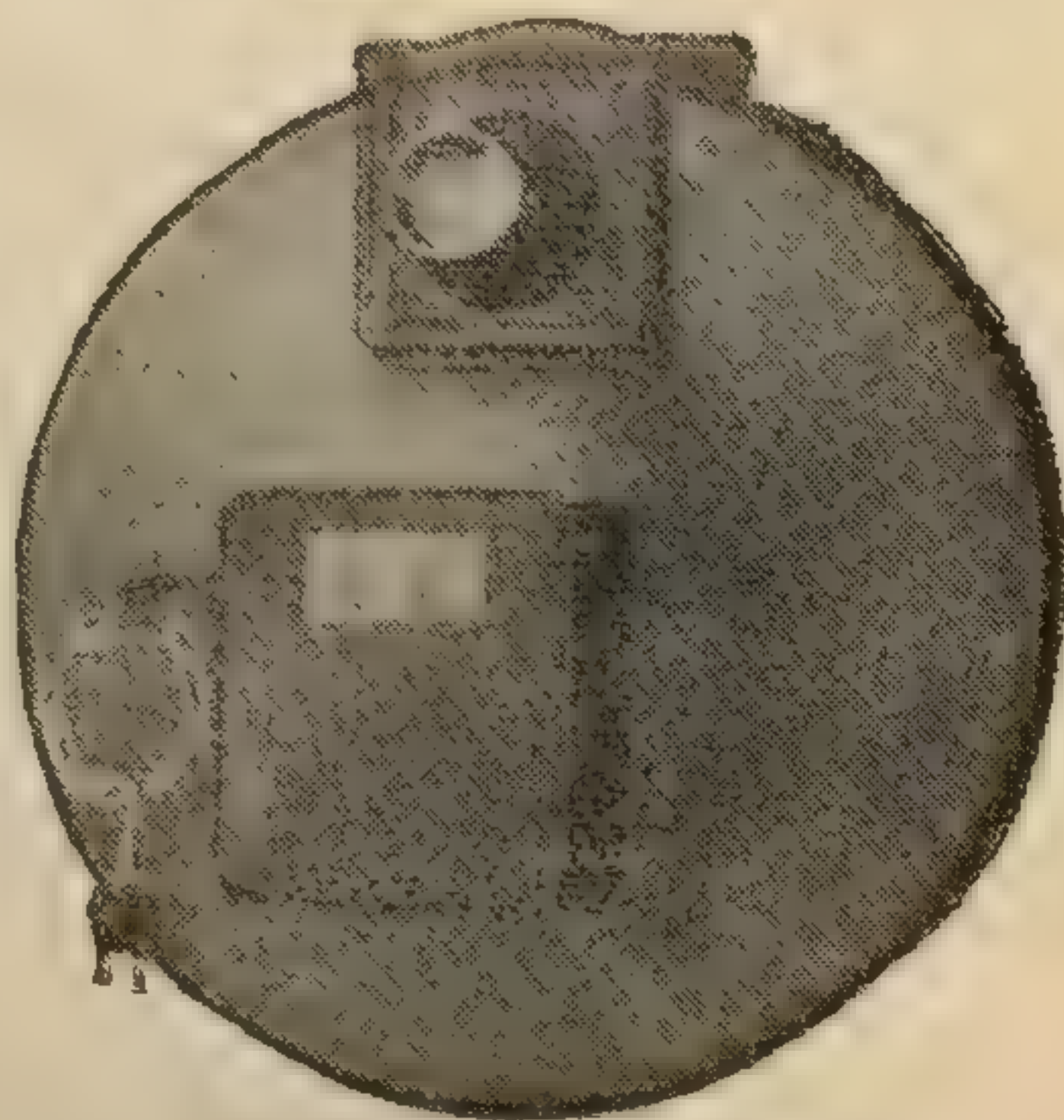


Рис. 53. Дисковая проекционная приставка типа ПРЭ-1.





Рис. 54. Схема освещения актера вертикальным снопом светом.

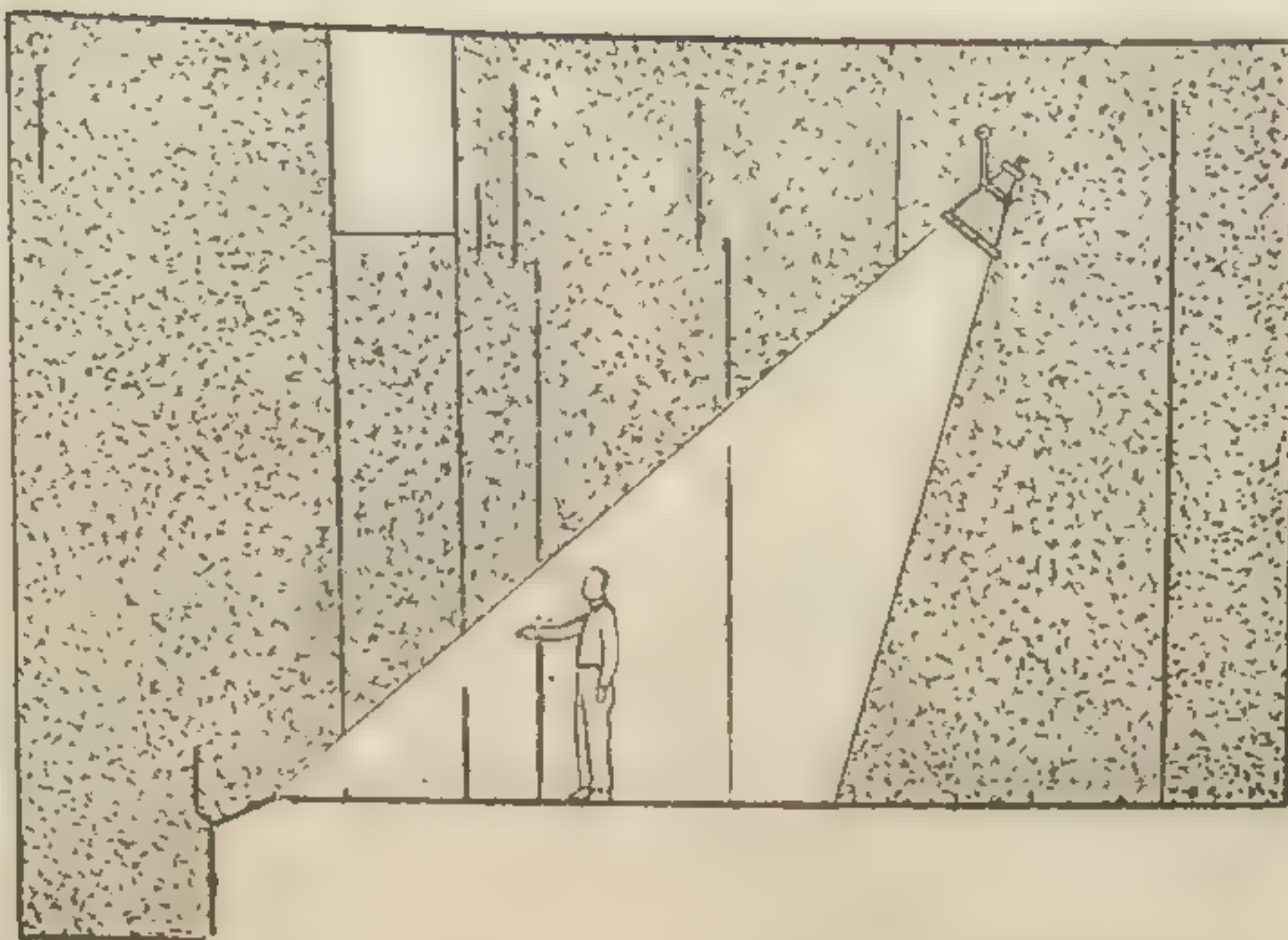


Рис. 55. Схема установки снопосвета на заднем плане.



Рис. 56. Схема освещения актера контрснопом светом.

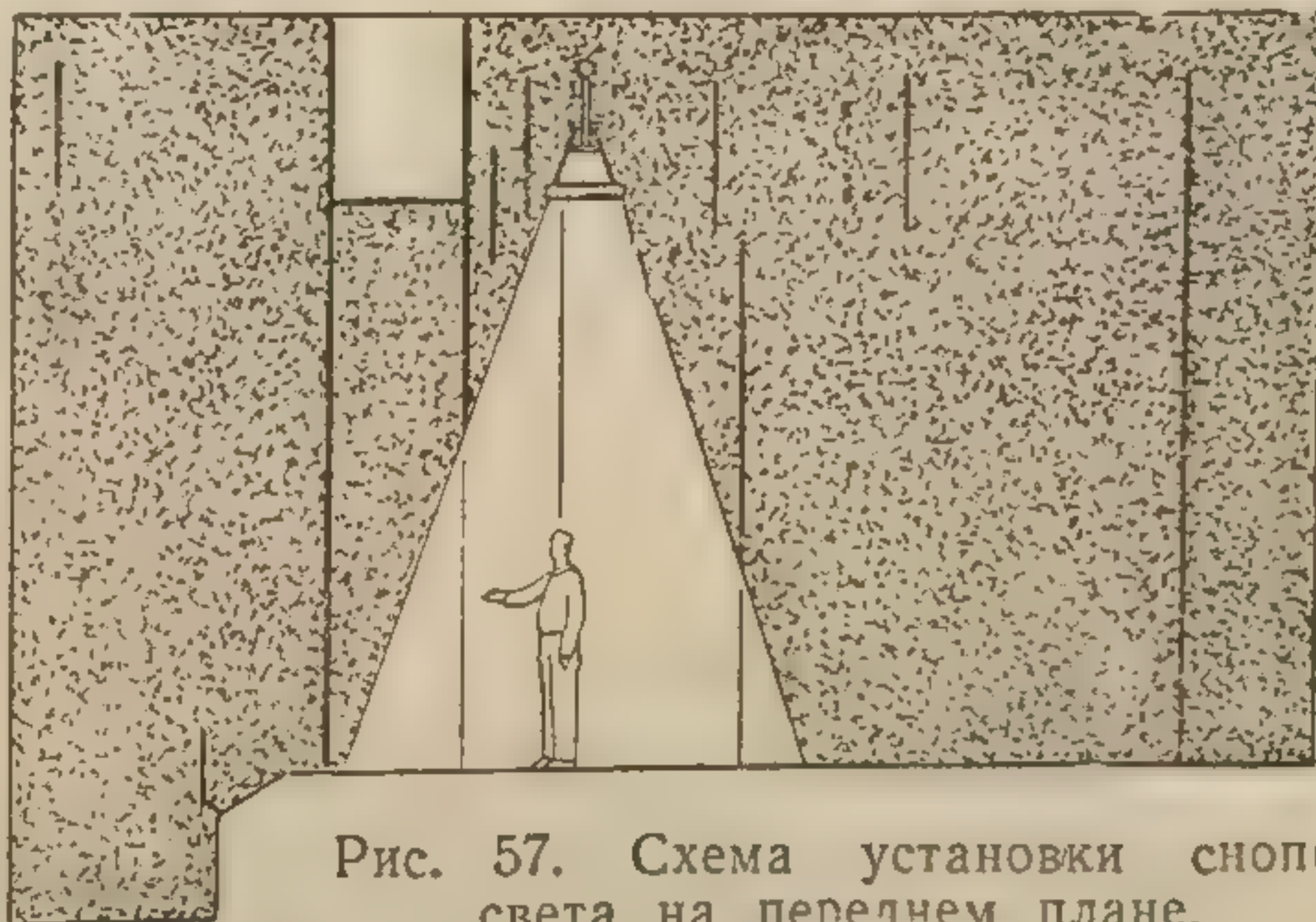


Рис. 57. Схема установки снопосвета на переднем плане.

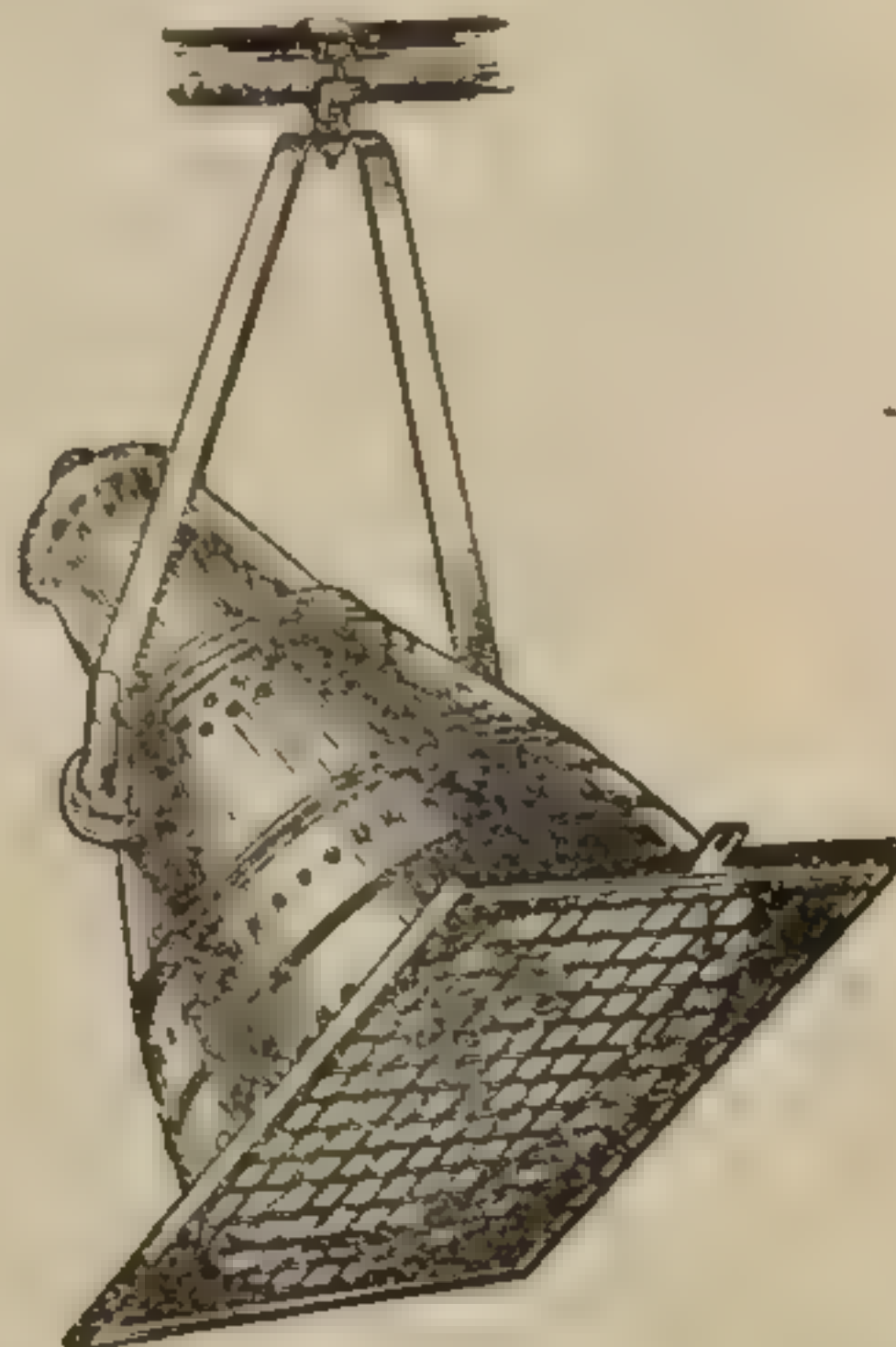


Рис. 58. Снопосвет СН-1М.



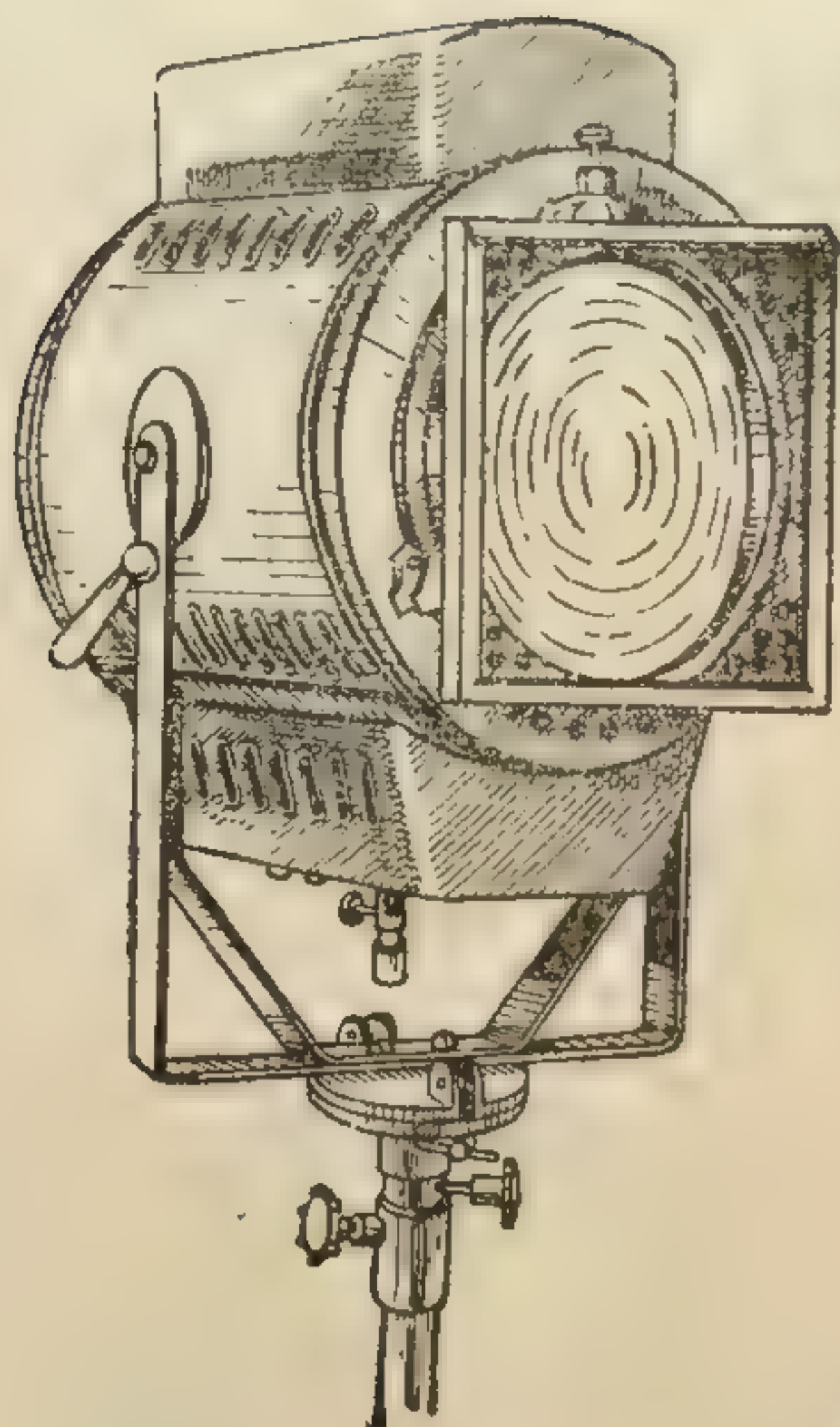


Рис. 59. Мощный  
прожектор типа  
ПР-3-250.

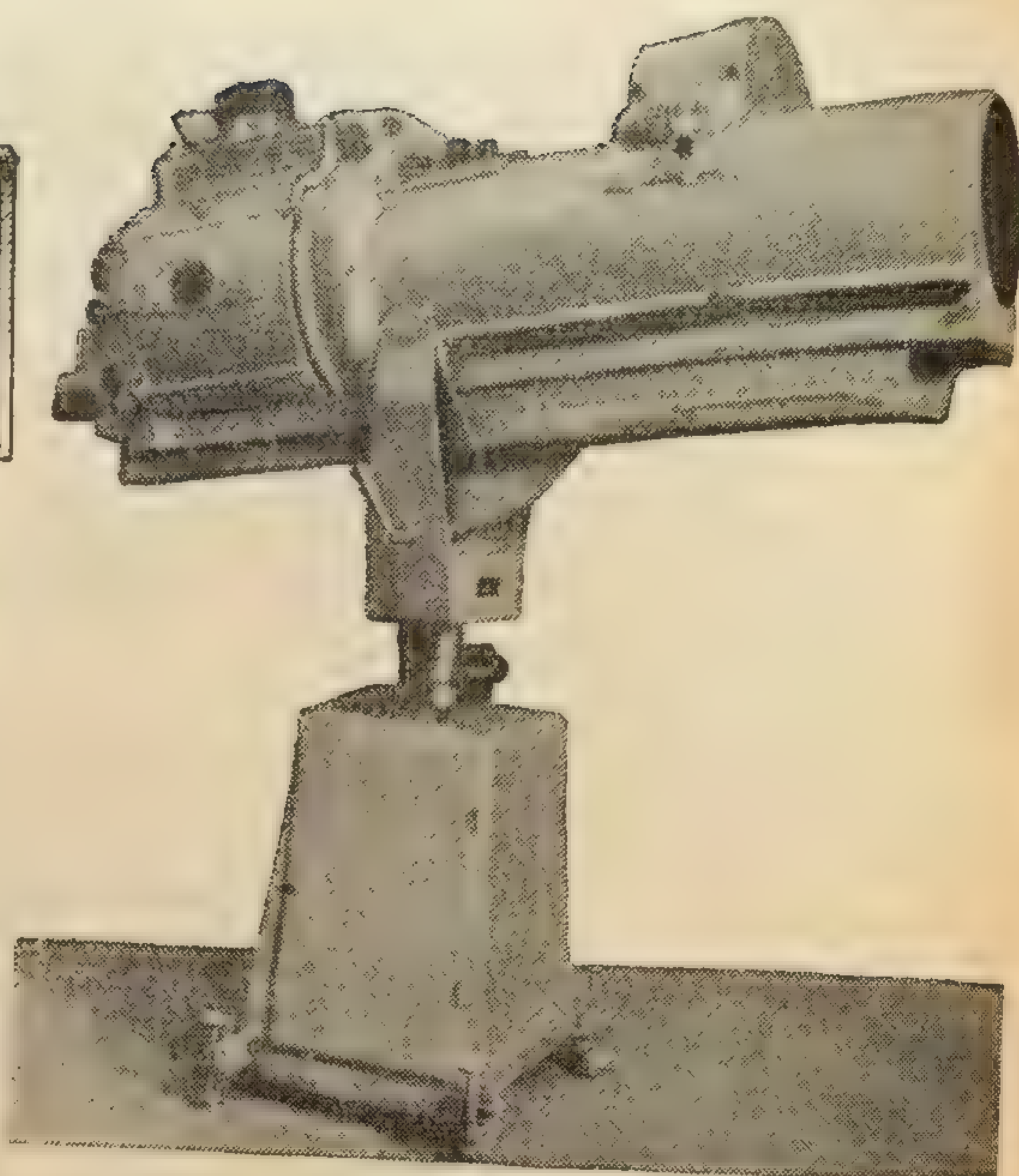


Рис. 60. Мощный прожектор с дуговым источни-  
ком света типа ПРД-60.



Рис. 61. Оптическая длиннофокусная  
приставка типа ПД-440 к прожек-  
тору типа ПРП-1.



Кроме приборов с видимым светом, на сцене применяется аппаратура ПРК-7, излучающая невидимый «черный», вернее ультрафиолетовый свет. Эти приборы применяются для облучения светящихся красок.

Вот перечень всех основных осветительных приборов, используемых в настоящее время на сценах клубов. Экспериментальная сценическая лаборатория МХАТа выпускает подробные консультационные материалы и технологические рекомендации по всем перечисленным приборам. В данной статье мы ограничимся краткой характеристикой их размещения и применения при монтажке света.

На больших сценах на стадионах или открытых площадках для высвечивания актеров пригоден прожектор ПРД-60, получивший название световой пушки (рис. 60), и оптические приставки типа ПД-440 (рис. 61).

В последнее время завод «Гостеасвет» начал выпускать приборы и приспособления для дистанционного управления прожекторами (поворот и смена светофильтра типа ПРДу и КУУС-4 (рис. 62 и 63). Эти приборы пока на клубной сцене не применяются.

### **Как создается система монтажки приборов для освещения актеров и декораций на сценах разных типов**

Очень часто осветительные приборы размещаются на сцене и в зале театра без учета особенностей света, необходимого для актеров и декораций. В процессе постройки клубного или театрального здания для нужд монтажки надо предусматривать специально оборудованные места на сцене, а в зале не располагать приборы прямо на виду у зрителей.

Следует учесть, что в природе количество и разнообразие световых эффектов очень велико. Монтировать каждый раз заново все приборы мы, естественно, не можем и поэтому должны разместить на сцене и в зале такое количество осветительных приборов, действие которых в различных комбинациях дает возможность получать необходимые эффекты.

Даже при изображении яркого солнечного дня на хорошо оборудованной сцене обычно горят одновременно не более 40 процентов всех осветительных приборов.

Чтобы с наименьшим количеством приборов осуществить наибольшее количество разных комбинаций света, кроме постоянных приборов, на сцене необходимо иметь группу пере-



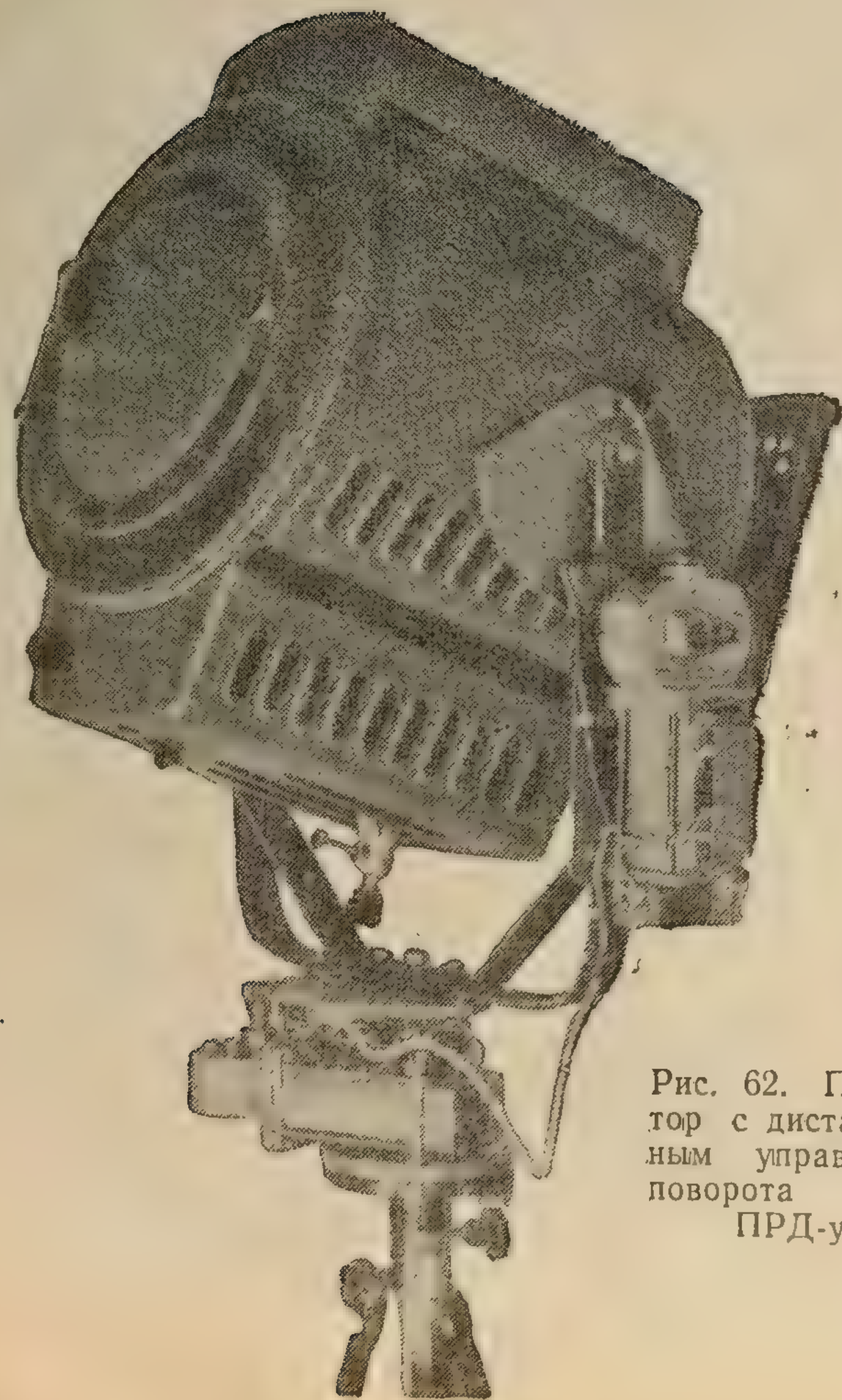


Рис. 62. Проектор с дистанционным управлением поворота типа ПРД-у.

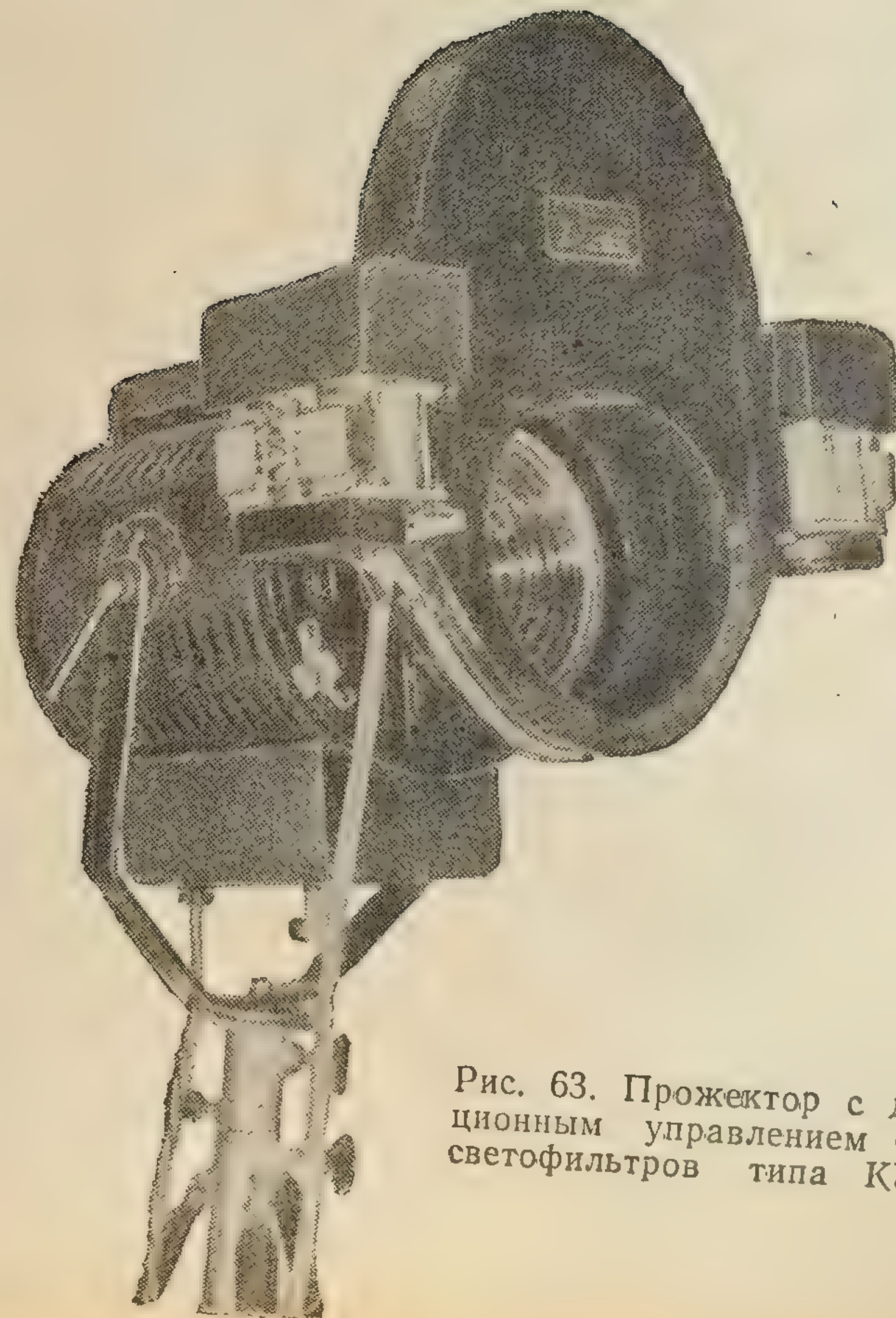


Рис. 63. Проектор с дистанционным управлением сменой светофильтров типа КУУС-4.



носных приборов рассеянного и лучевого света. При установке приборов применяются переносные штативы (рис. 64, 65). Для включения этих приборов на всех планах сцены устраиваются специальные лючки со штепсельными соединениями (рис. 66). Для выразительного освещения спектакля осветительные приборы надо расположить по определенной целесообразной системе.

К великому сожалению, в большинстве клубов единой системы светового оборудования сцен нет. Здесь можно встретить самые различные по характеру приборы, приобретенные случайно. Это очень затрудняет создание световой партитуры спектакля — «музыки для глаз».

Трудно представить себе композитора, не имеющего в своем распоряжении инструмента, настроенного по единой системе. Невозможно оркестровать музыкальное произведение, не зная нотной записи, теории композиции и т. д. и т. п. И в театральном постановочном искусстве необходимо разработать единую систему и запись световой партитуры, понятную всем участникам спектакля.

Мы уже говорили о том, что самым важным и самым сложным объектом освещения является актер. С него, очевидно, и надо начинать составление «светового букваря».

Свет на сцене должен строиться в соответствии с законами естественного освещения и современными художественными требованиями. Поэтому рассмотрим, что они собой представляют.

Основные виды освещения лица человека при естественном солнечном освещении различаются в зависимости от угла падения лучей солнца на землю (см. табл. XX, рис. 67—71).

При вертикальном освещении солнце находится в зените, угол падения лучей на землю  $90^\circ$ . На сцене так светят снопосветы. Это не очень благоприятные для освещения лица человека условия, при которых ярко высвечиваются кончик носа и темя, а лицо человека остается в тени.

При верхнем освещении солнце освещает землю под углом от  $90^\circ$  до  $60^\circ$ . Так светят неверно установленные приборы: глаза актера оказываются в глубокой тени, щеки — ввалившимися, под носом — большая тень. Живое лицо становится похожим на мумию.

При лобовом освещении солнце освещает землю под углом от  $60^\circ$  до  $15^\circ$ . Так светят правильно расположенные выносные софиты и батареи прожекторов. И это наиболее благоприятное освещение для светотеневой моделировки лица. При



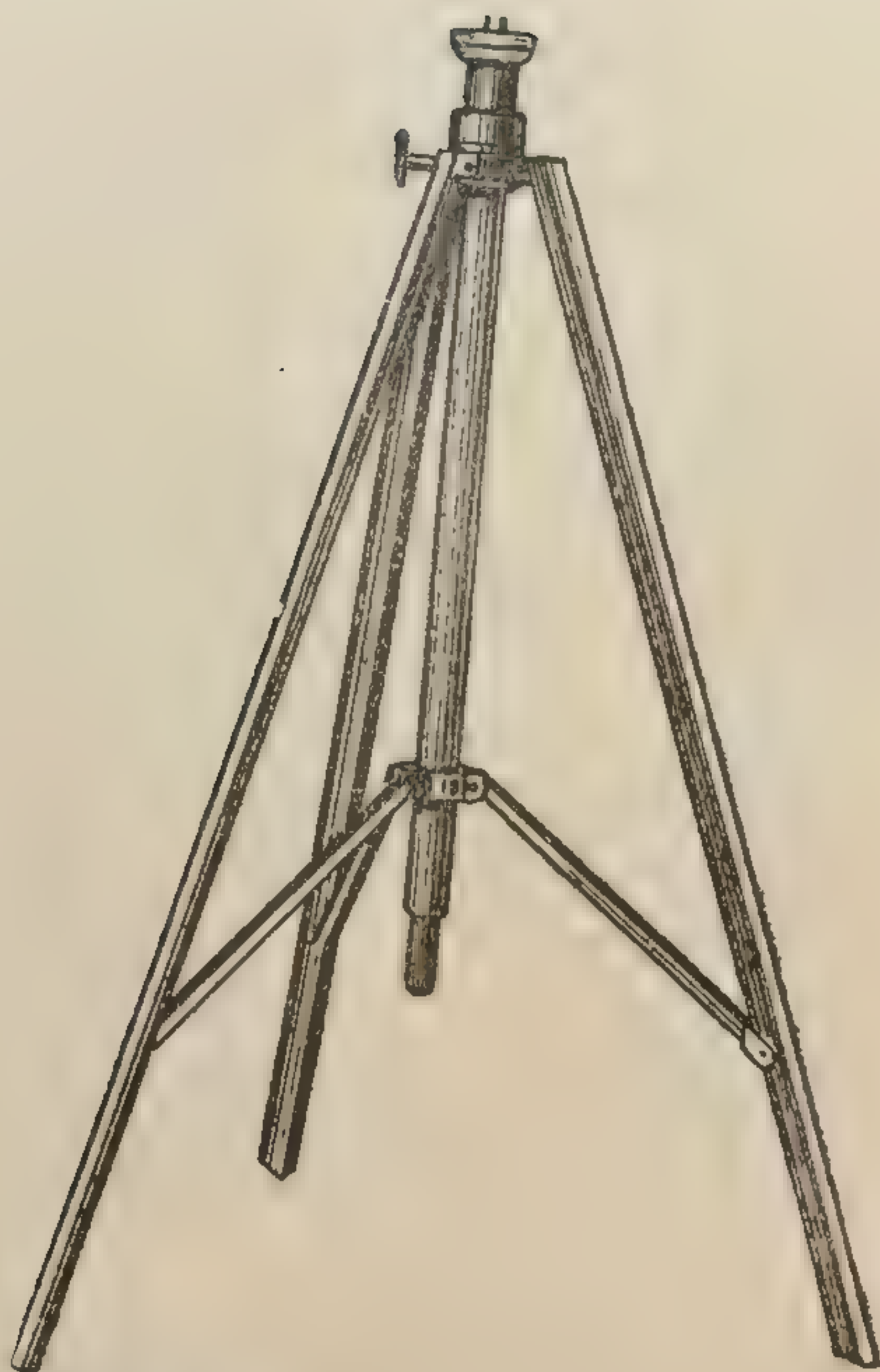


Рис. 64. Штатив для переносных осветительных приборов типа ШТУ-1.

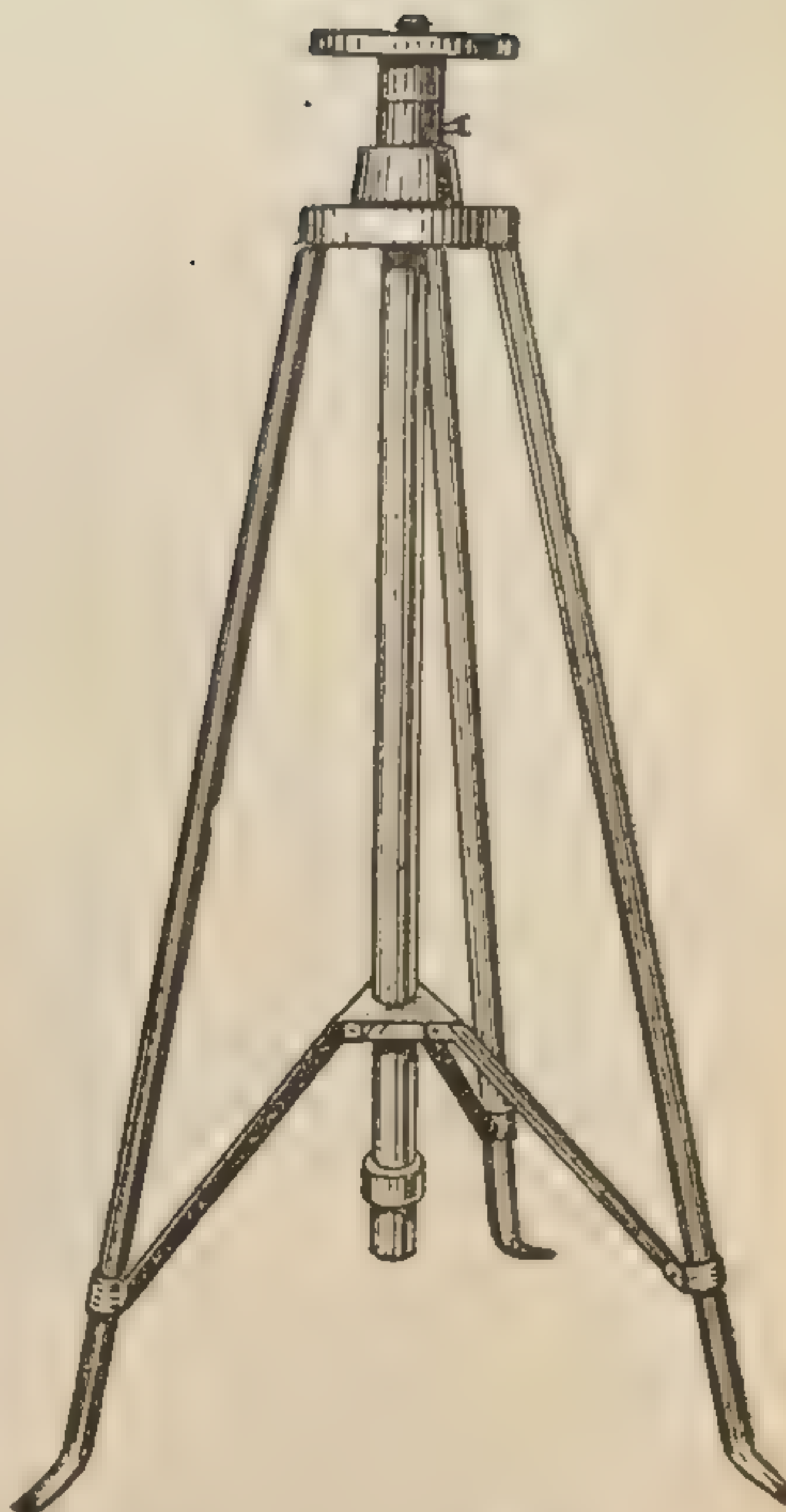


Рис. 65. Штатив для мощных переносных прожекторов типа ШТУ-2.

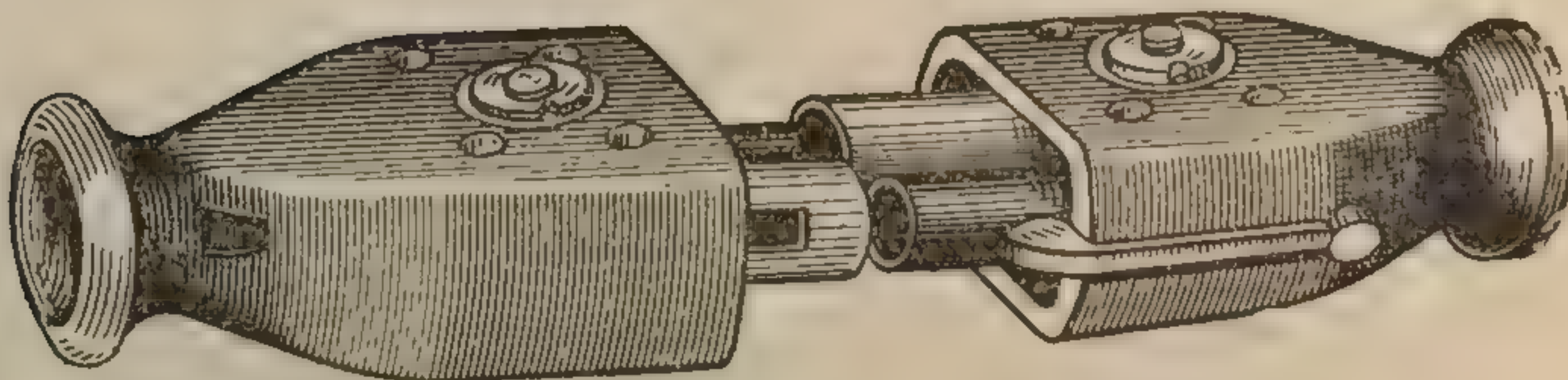


Рис. 66. Штепсельное соединение типа ШТС-40.



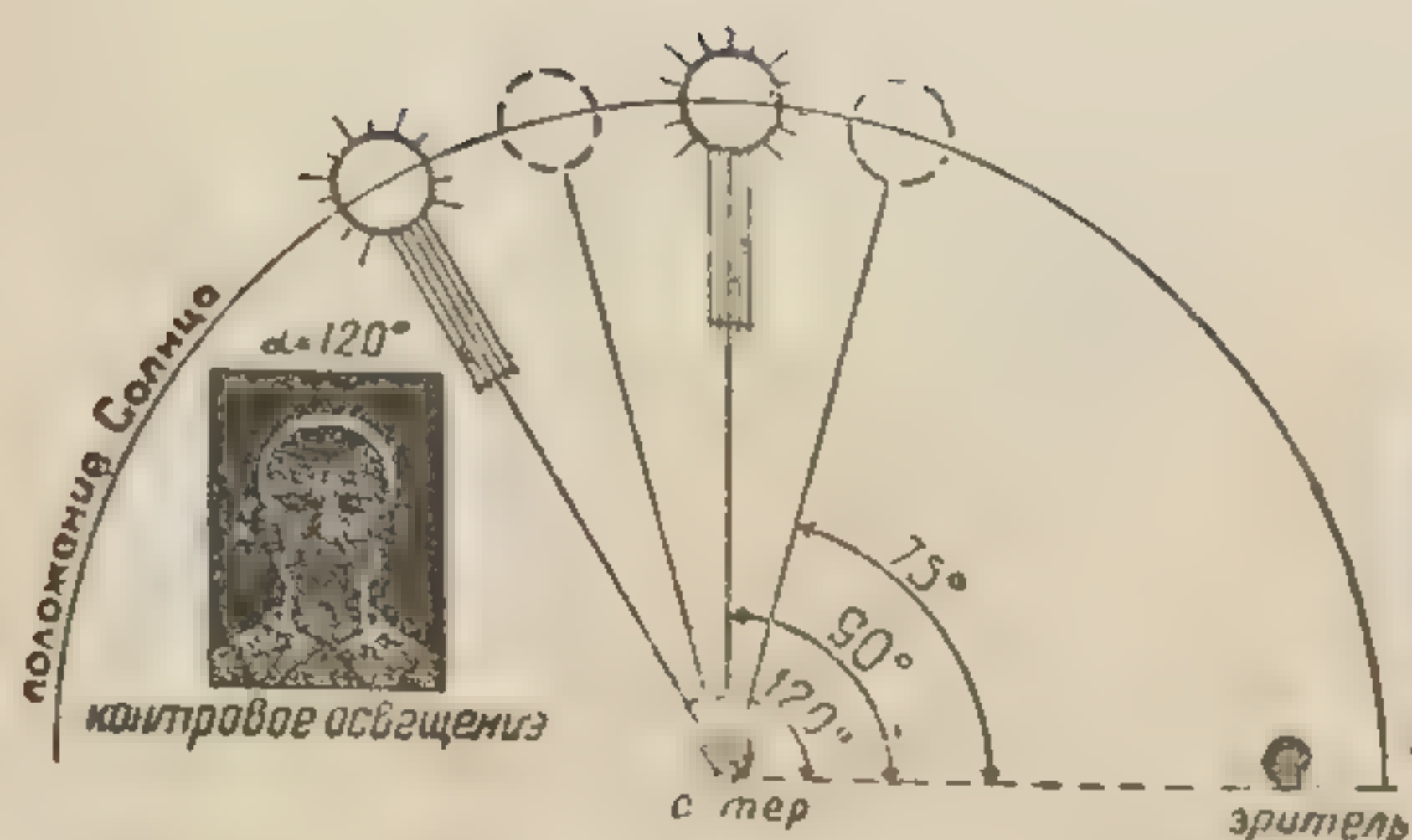


Рис. 67

Рис. 68

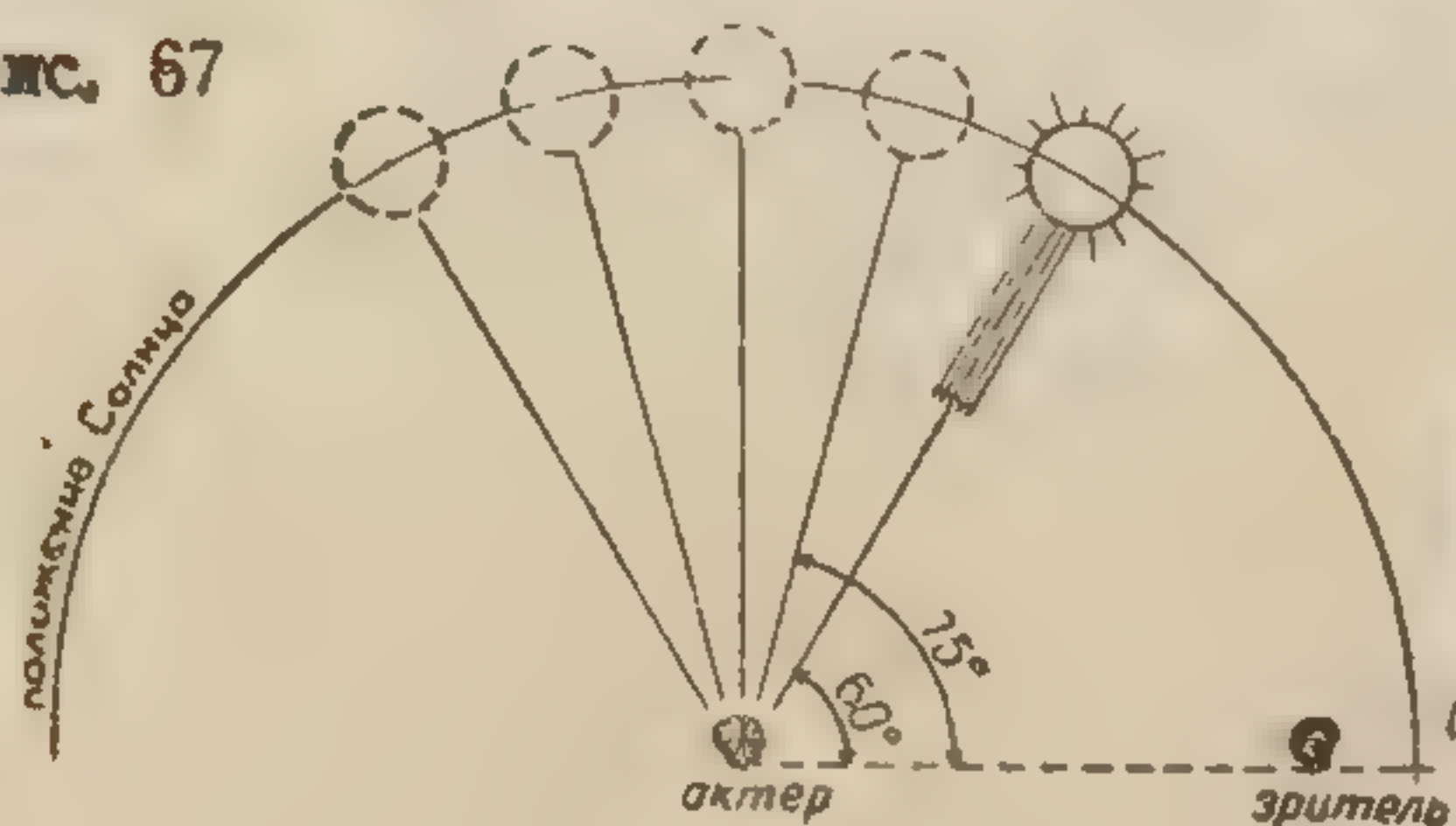


Рис. 69

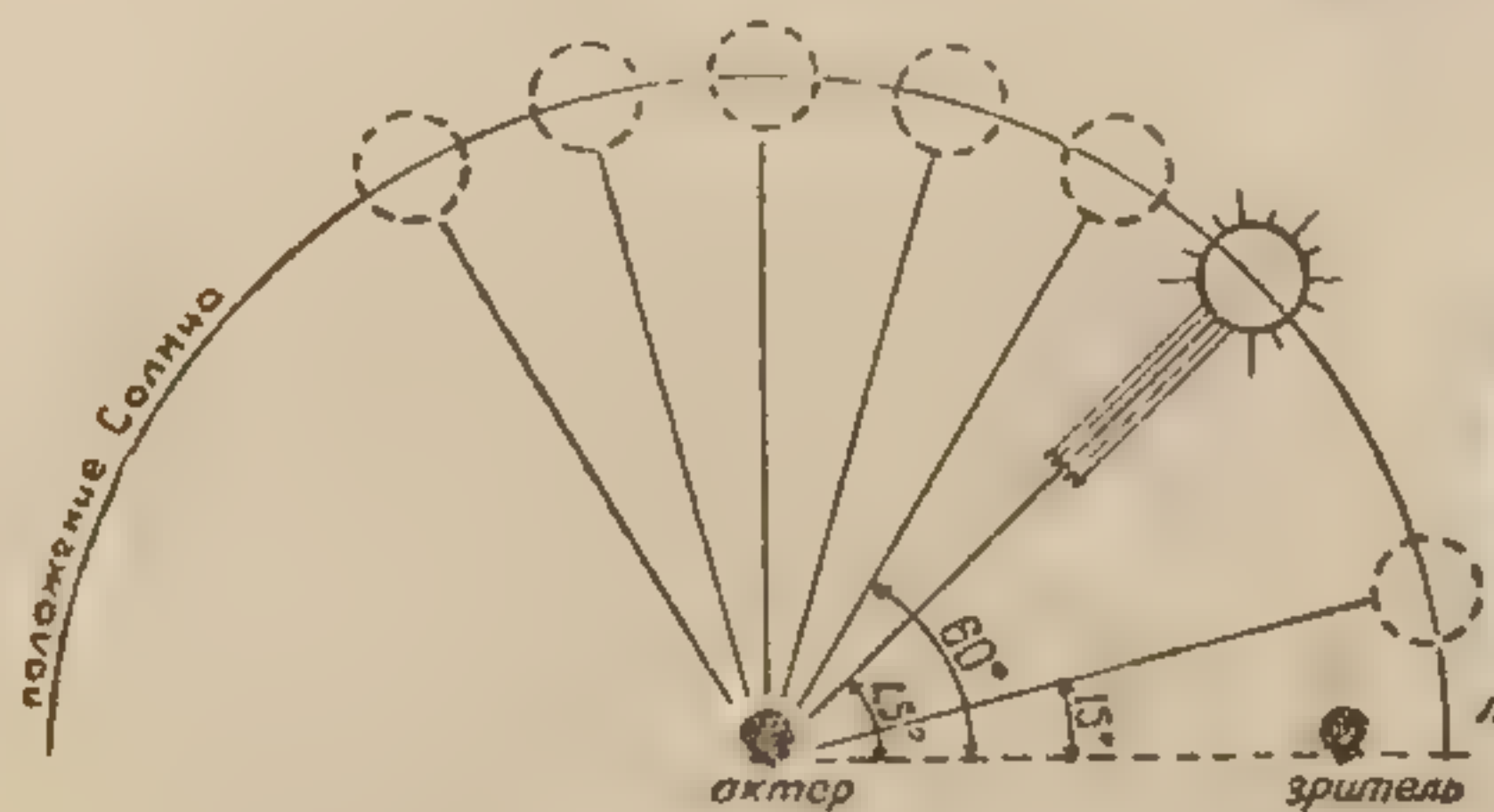


Рис. 70

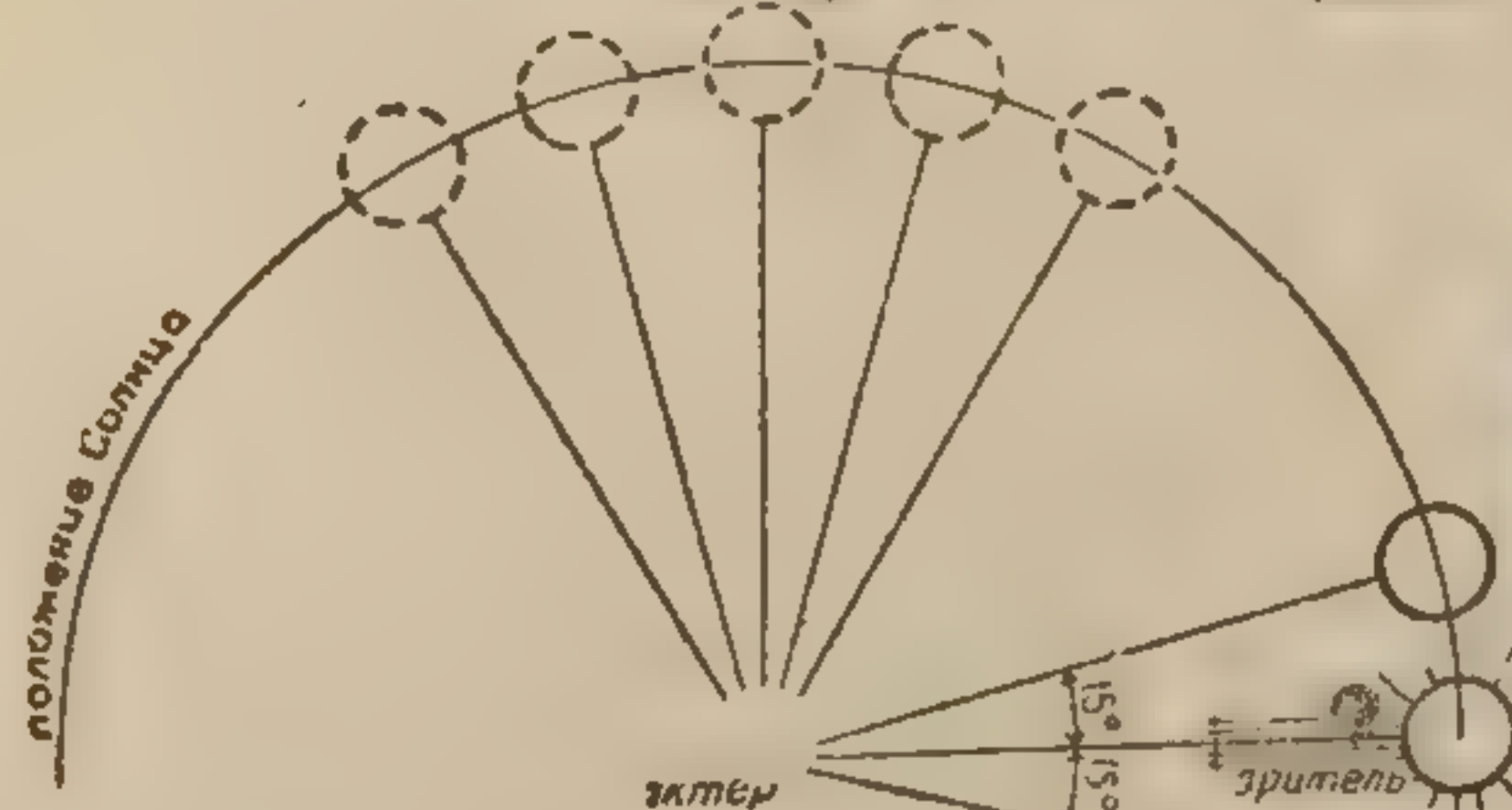


Рис. 71

Схема освещения лица в природе при различном направлении солнечных лучей.



съемках в кино и фотосъемке время дня при таком освещении считается нормальным съемочным временем.

При нижнем освещении мягкие лучи заходящего солнца освещают землю под углом от  $15^\circ$  до  $0^\circ$  (закат или восход). Такое положение источника света неблагоприятно для освещения лица направленным светом, но направление источника света очень удобно для рассеянного освещения рамп.

При фронтальном (переднем) освещении солнце находится перед объектом освещения в пределах  $15^\circ$  по обе стороны от продольной оси. Освещение неблагоприятно для лепки лица.

При диагональном освещении солнце находится перед объектом в пределах от  $30^\circ$  до  $60^\circ$  от оси, это положение выгодно для освещения лица. На сцене это выносные и порталные батареи прожекторов.

При боковом освещении солнце светит сбоку от объекта в пределах от  $60^\circ$  до  $120^\circ$ . Освещение, при котором можно добиться интересных эффектов светотени. На сцене оно достигается переносными прожекторами в кулисах и передвижными на галереях.

При контровом (заднем) освещении солнце светит сзади объекта освещения в пределах от  $120^\circ$  до  $240^\circ$ . Такой свет создает все эффекты пространственного освещения и в последнее время широко применяется на сценах. Прожекторы устанавливаются на софитных фермах.

Практика кино и театра показала, что наилучшие условия для моделировки лица создаются при освещении его диагональным светом под углом  $45^\circ$ .

Однако при направленном свете от одного источника (солнечного освещения) контрасты света и тени велики и превышают значение интервала яркости 16/100 и более. Поэтому при дневной киносъемке применяют целую систему подсветок и отражателей для смягчения резких теней.

Но на сцене часто самые элементарные «азбучные» условия освещения актера не принимаются во внимание. Многие опытные и талантливые, но пожилые актрисы уходят или меняют амплуа задолго до пенсионного возраста, а многие юные красивые девушки выглядят на сцене уродами из-за световой неграмотности участников создания световой партитуры.

Актер должен знать, что для освещения лица со слабо выраженным рельефом — плоское широкое лицо с мелкими чертами — выгоднее более высокие источники света (угол падения  $55-60^\circ$ ). Для лица с выступающими скулами и круп-



ными чертами выгоднее свет под углом 30—35°. Скрыть морщины и мелкие дефекты может мягкий рассеянный свет. Чтобы подчеркнуть дефекты, необходим резкий свет прожекторов. При киносъемке прожекторы, освещающие актеров, почти всегда закрываются матовыми светофильтрами, а в театре такие светофильтры почти не практикуются. Розовые (телесного цвета) светофильтры улучшают цвет лица актеров и омолаживают актрис.

Разрабатывая партитуру света, надо в ее основу положить следующие правила.

По характеру света различаются три типа освещения: свет направленный, направленно-рассеянный и рассеянный.

По результатам освещения различаются пять типов:

светотеневое (контрастное) освещение, тональное (рельефное), контровое (пространственное), полутеневое (мягкое), бестеневое (силуэтное) освещение (белый силуэт, черный силуэт).

В театре очень широко используют все виды освещения.

Направленно-рассеянный свет от «небосвода» на сцене создается соффитами, отраженный от «земли» рассеянный свет — рампой и нижними подсветами.

Рефлексы рассеянного света от «стен» и «домов» и других предметов создаются боковыми подсветами, а направленный свет «солнца» и «луны» — прожекторами различных типов и по-разному направленных и расположенных.

Хорошая видимость актера и декораций, художественно полноценное освещение создаются только при условии применения комплексного освещения, включающего источники света в разных комбинациях. Именно поэтому нам необходима система осветительных приборов, схематически расположенных на таблице XXI.

На *рис. 72* и *73* мы видим, что все эффекты естественного освещения могут быть достаточно правдиво воспроизведены на сцене.

На *рис. 74* показано, какому положению солнца при естественном освещении в природе (пунктирное изображение) соответствует размещение осветительных аппаратов на сцене.

В конце XIX века во многих спектаклях, изображающих действие, происходящее в комнатах, господствовал так называемый павильон со вставками, а при изображении пейзажных декораций — плоские кулисы, падуги и задники.

Освещались все эти декорации так же, как и актеры. Соффитами (*рис. 75*) и рампой (*рис. 76*). Посмотрите на фото-





Рис. 72. Естественное солнечное освещение в природе.



Рис. 73. Искусственное солнечное освещение на сцене.

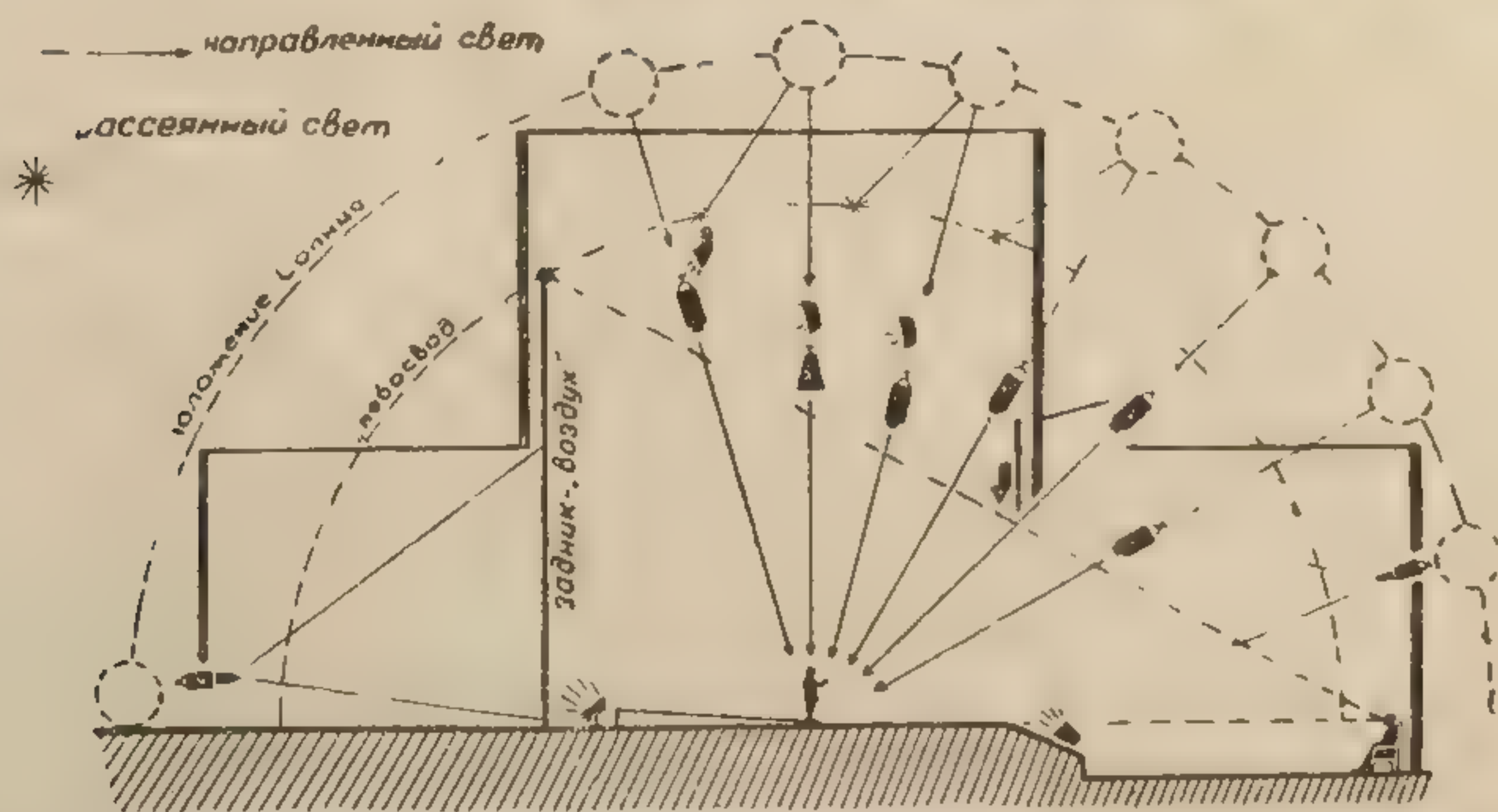


Рис. 74. Схема расположения источников искусственного света на сцене и их соответствия условиям естественного освещения лучами солнца, рассеянного света от небосвода и отраженного от земли.



графию сцены из спектакля «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина (рис. 77). И лица актеров и ножки стульев с одинаковым безразличием освещены соффитами и рампой.

На сцене были передняя и задняя рампы, верхние и боковые соффиты. Для местного освещения применялись подсветы-щитки, а для эффектов — изредка прожекторы и «волшебные фонари» — проекторы (рис. 78).

За последние годы все яснее и яснее оформляется современная универсальная система сценического светового оборудования (рис. 79). В ней от старой системы сохраняются лишь следующие приборы: соффиты (верхние), рампа (выносная), подсветы (переносные).

Вместо люстры и светильников на балконах, освещавших актеров на переднем плане сцены, появились батареи выносных прожекторов, которые первоначально были установлены в ложах и на балконах, а затем получили специальные, скрытые от зрителей устройства в потолке и стенах зрительного зала и в барьерах балконов.

Вместо вертикальных боковых соффитов устанавливаются батареи прожекторов на порталных башнях-кулисах и на боковых осветительных мостиках.

В последнее время появились мощные батареи прожекторов, смонтированных на перилах рабочих галерей или на подвесных штангах, которые устанавливаются стационарно или передвигаются по периметру сцены. Батареи боковых прожекторов также монтируются на подвесных каретках, скользящих по монорельсам или специальным дорогам. Вместо задней рампы, имеющейся на старой сцене, устанавливаются переносные или подъемные (из трюма) батареи нижних подсветов.

На современной сцене действуют новые осветительные приборы. Появление объемных декораций вызвало необходимость появления приборов пространственного освещения, то есть действующих не фронтально, а сбоку и из глубины сцены. К таким приборам относятся, в частности, контрсоффиты.

Криволинейные горизонты вызвали к жизни горизонтные фонари.

Развитие кинопроекции создало базу для широкого применения на сцене театров светопроекционной аппаратуры, которая устанавливается в зале (выносная проекция), на первых планах сцены (фронт-проекция) и на заднем плане для осуществления проекции на просвет (рир-проекция).

Кроме того, используются целые агрегаты для проекции



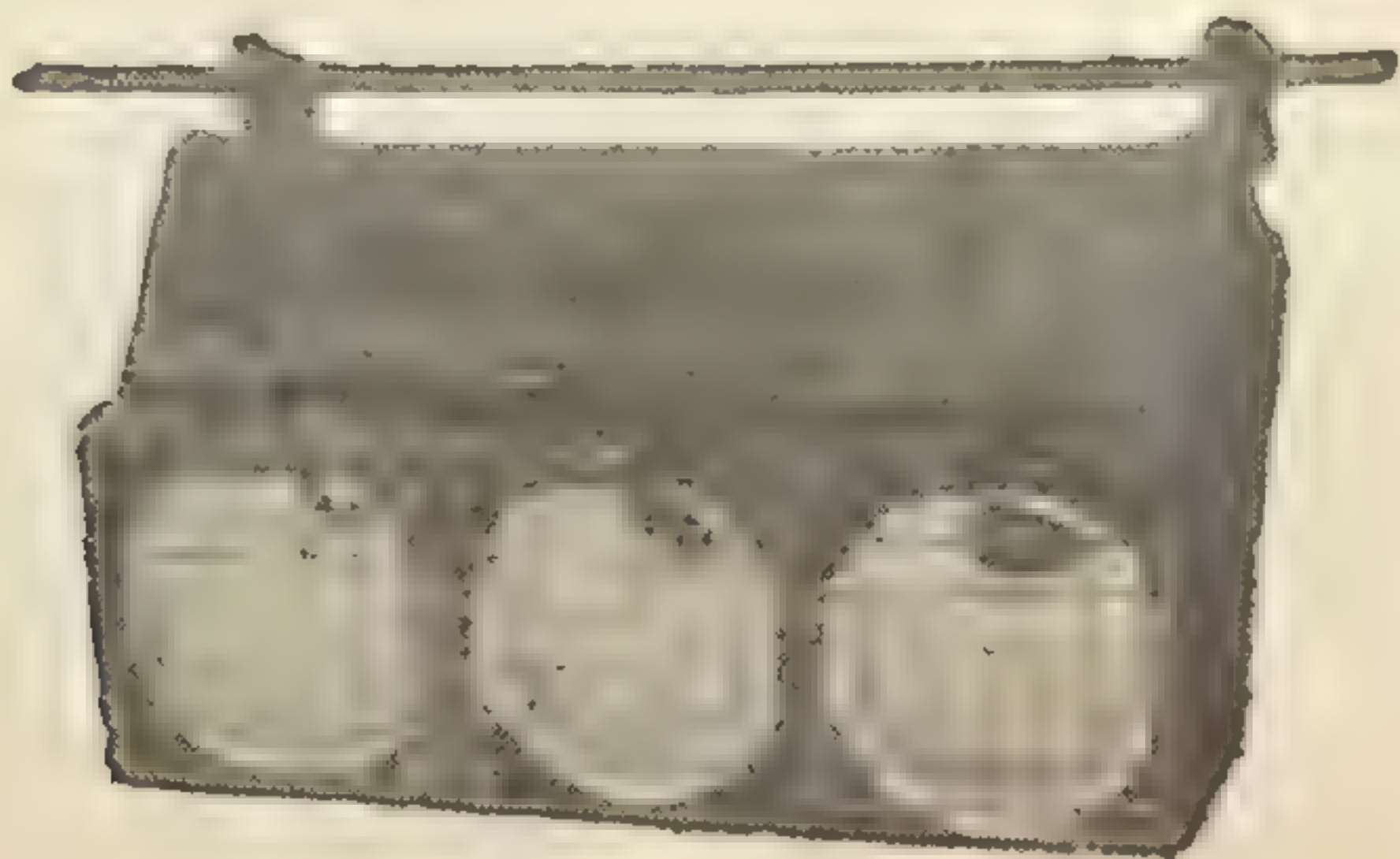


Рис. 75. Камерный софит.



Рис. 76. Камерная рампа.



Рис. 77. Сцена из спектакля в павильонной декорации, равномерно освещенная рассеянным светом софитов и рампы (без прожекторов).



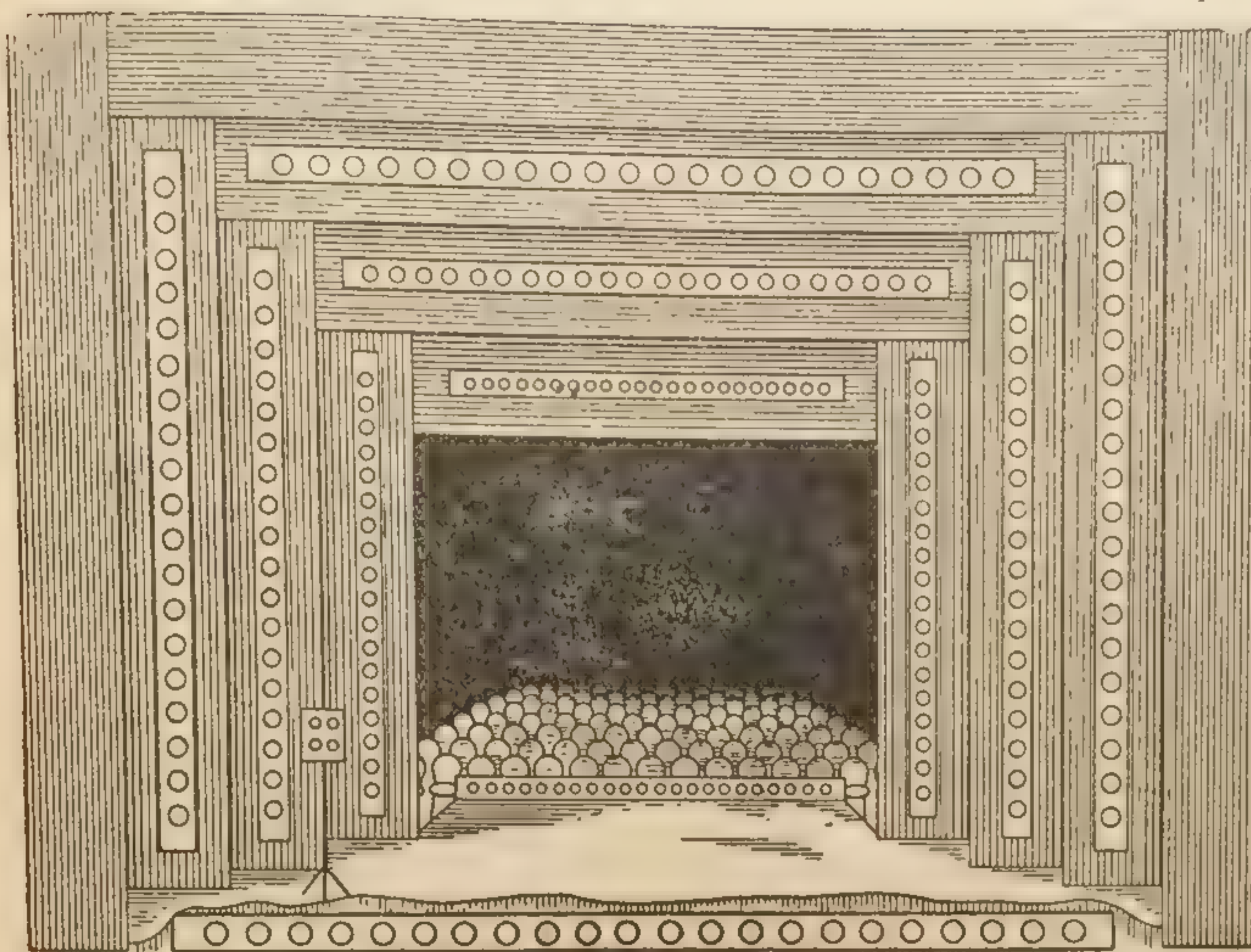


Рис. 78. Старая система монтировки освещения плоских декораций,

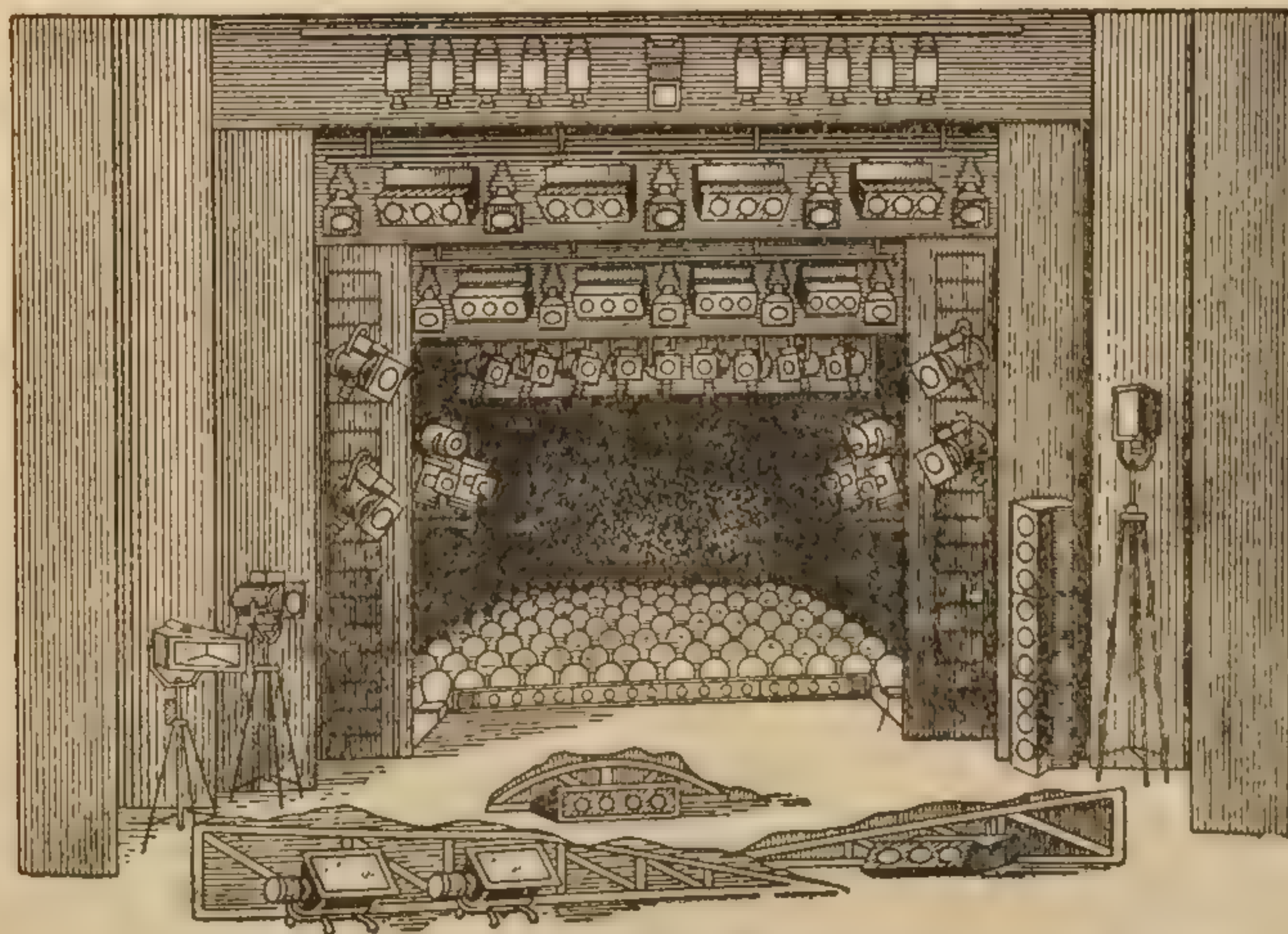


Рис. 79. Современные осветительные приборы трудно монтировать в старой системе декораций.



специальных световых эффектов, например, облаков. В последнее время на сценах нашли очень интересное применение новые приборы для ультрафиолетового облучения и приборы с новыми источниками света (с криптоновыми, ксеноновыми и люминесцентными лампами), дающими цветовой спектр, гораздо более близкий по своему цвету к дневному свету, и с мощными низковольтными лампами.

Современная универсальная система освещения актеров и декораций показана на таблице XXIV (рис. 80).

На сцене многих театров имеются, кроме целой системы приборов рассеянного света, сотни прожекторов и десятки проекционных аппаратов. Общая мощность светового оборудования выражается в сотнях киловатт. На некоторых же сценах действуют несколько десятков, а иной раз и единицы осветительных приборов. Пестрота и ничем не обоснованное разнообразие в световом оборудовании объясняются отнюдь не разными материальными ресурсами, которыми обладает клуб, а по большей части отсутствием сведений о необходимом наборе и системе размещения аппаратуры.

Каким же должно быть нормальное освещение большой, средней и малой клубных сцен, имеющих ширину игрового портала соответственно 10—8—6 метров?

На клубной сцене с игровым порталом шириной 10 метров необходимо иметь следующие приборы.

1. Для освещения актеров на авансцене и нулевом плане сцены применяется выносное (в зале) освещение:

а) две батареи выносных прожекторов типа ПР-1-150 и ПР-1-212 (в каждой батарее по 8 прожекторов);

б) батареи из 8-ми выносных прожекторов типа ПР-1-150, установленных на потолке зрительного зала;

в) рампу типа РС-4М или РС-4К из 10 секций.

2. Для освещения актеров на первом плане сцены:

а) две батареи прожекторов типа ПР-1-150, ПР-0,5-115 и ПР-05-150 (на порталных кулисах в каждой батарее по 6—8 штук);

б) батарею из 16—18 прожекторов типа ПР-05-115 на порталной раме;

в) софит типа КС-3 или РС-4 из 8—10 секций.

3. Для освещения актеров и декораций на всех планах сцены:

а) софиты типа КС-4 или КСНЗ-4 из 14 секций на каждом плане сцены;



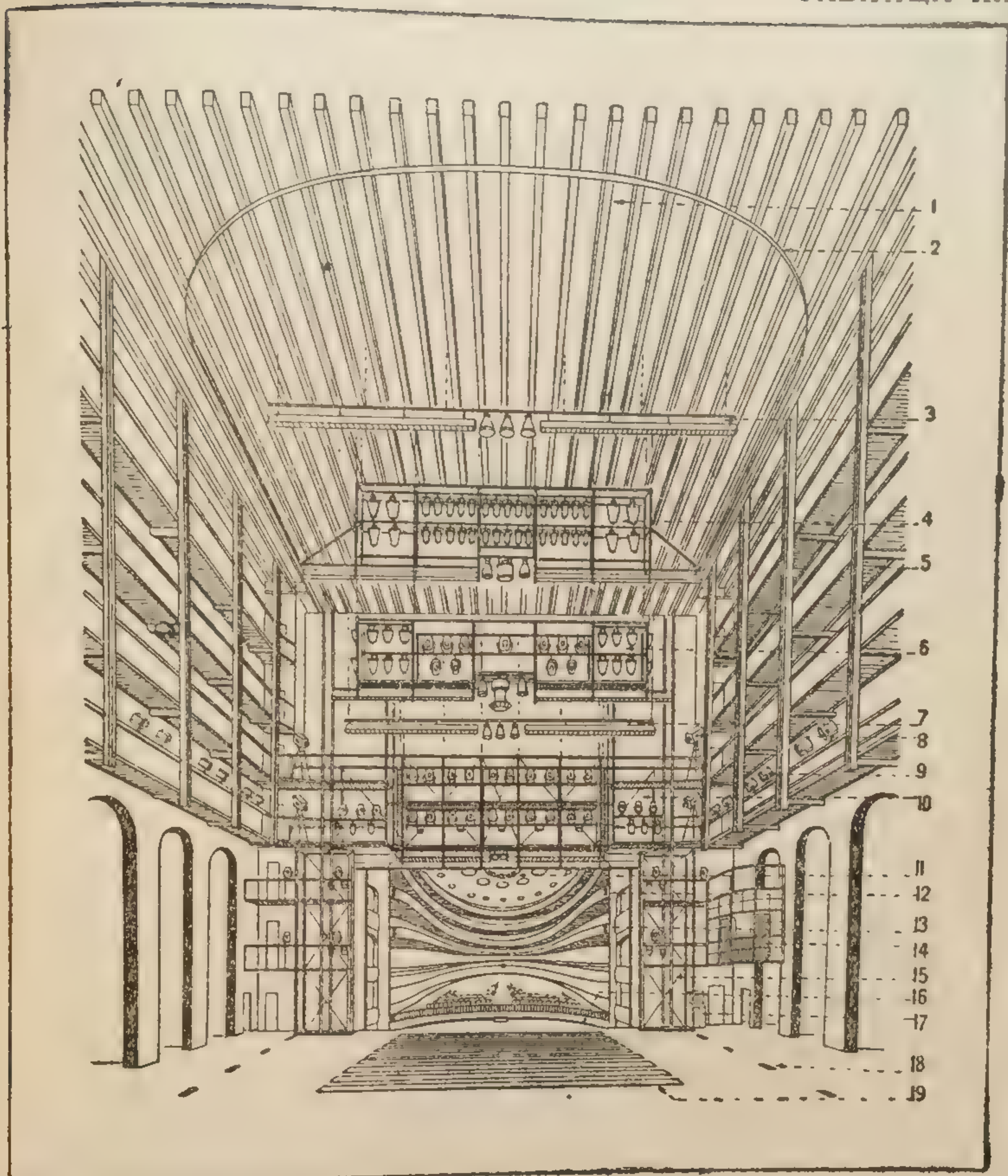


Рис. 80. Современная система осветительных приборов на современной сцене:

1 — Колосники для подвески декораций и осветительных приборов; 2 — Ферма-дорога для подвески и движения криволинейного горизонта; 3 — Софит и снопосветы на заднем плане (освещение задников и контрсвет); 4 — Горизонтная батарея на среднем плане (освещение горизонта и снопосветы для контрсвета); 5 — Рабочие галереи; 6 — Горизонтная батарея на ближнем плане с прожекторами и проекторами для световых эффектов; 7 — Софит для освещения плоских живописных декораций на средних планах; 8 — мощные проекционные аппараты на рабочих галереях; 9 — Батареи передвижных прожекторов на рабочих галереях для освещения актеров и декораций; 10 — Портальная батарея прожекторов и софит (для освещения павильонов и актеров), установленные на подвижном мостике; 11 — Батарея выносных прожекторов и проекторов на потолке зрительного зала; 12 — Выносные прожекторы на барьерах балконов верхнего яруса; 13 — То же на балконе бельэтажа; 14 — Пульт дистанционного управления; 15 — Портальные башни с установленными на них батареями прожекторов; 16 — Рампа; 17 — Пульт помощника режиссера; 18 — Лючок прожекторов; 19 — Люк, используемый для нижних подсветов.



б) прожекторы типа ПР-1-150 и ПР-05-115 на соффитных формах по 6—8 штук на каждой;

в) прожекторы типа ПР-1-150 на боковых осветительных галереях по 6 штук;

г) по шесть переносных прожекторов типа ПР-1-150, ПР-05-115 и ПР-025-100 с каждой стороны (всего 12).

4. Для освещения фоновых декораций (воздух, горизонт):

а) горизонтная батарея из 30—40 фонарей рассеянного света типа ГФ-М или НП-2;

б) батарея нижних подсветов из 15—20 прожекторов типа НП-2, НПЗ-4 или РСР-4к.

5. Для высвечивания лица актера или фрагментов декораций узким лучом:

а) два проекционных прожектора типа ПРП-1 с приставкой НД-440, установленные в зрительном зале, и два на двух порталах;

б) два проекционных прожектора типа ПР-300М в зрительном зале и два на порталах.

6. Для создания световых проекционных декораций и динамических эффектов:

а) четыре прожектора типа ПРП-1 с приставками (типа ПРЭ-1 и др.) в зрительном зале и шесть на сцене;

б) два-три транспарантных проектора на задних планах или в арьерсцене.

7. Для облучения светящихся красок в декорациях и костюмах:

четыре-шесть приборов рассеянного света типа ПРК-7.

Таким образом, на сценах народных театров, дворцов культуры или клубов с зеркалом сцены шириной в 10 метров и зрительным залом на 700—900 мест необходимо иметь около 300 приборов мощностью около 150 киловатт, регулятор типа РТМ-60 на 60 ручек с двумя автотрансформаторами типа ТР-100/30м.

На сцене с зеркалом шириной в 8 метров и зрительным залом на 500—700 мест нужна такая же система осветительных приборов, но в соответственно уменьшенном количестве, то есть около 200 приборов с установочной мощностью около 100 киловатт и регулятором напряжения типа РТМ-30 с одним автотрансформатором.

На малой сцене с зеркалом сцены в 6 метров и зрительным залом на 300—400 мест аппаратура выбирается малогабаритная и меньшей мощности, но система остается та же.



Таким образом, для нормального освещения малой сцены достаточно иметь около 100 приборов мощностью около 30 киловатт и регулятор напряжения типа РН-24 М.

Если же на сцене мало места или нет средств на приобретение аппаратуры, надо построить систему приборов по следующему принципу.

1. Для освещения актеров (перед зеркалом сцены и на первом плане):

- а) верхний и боковой — направленный свет;
- б) нижний рассеянный свет.

2. Для освещения актеров и декораций (на всех планах сцены):

- а) верхний — направленный и рассеянный свет;
- б) нижний — направленный и рассеянный свет;

3. Для освещения фоновых декораций (на задних планах сцены):

- а) верхний рассеянный свет;
- б) нижний рассеянный свет.

Кроме указанных приборов, необходимо иметь приборы для световых эффектов и проекции. На первое время можно отказаться только от приборов ультрафиолетового облучения

ТАБЛИЦА XXV

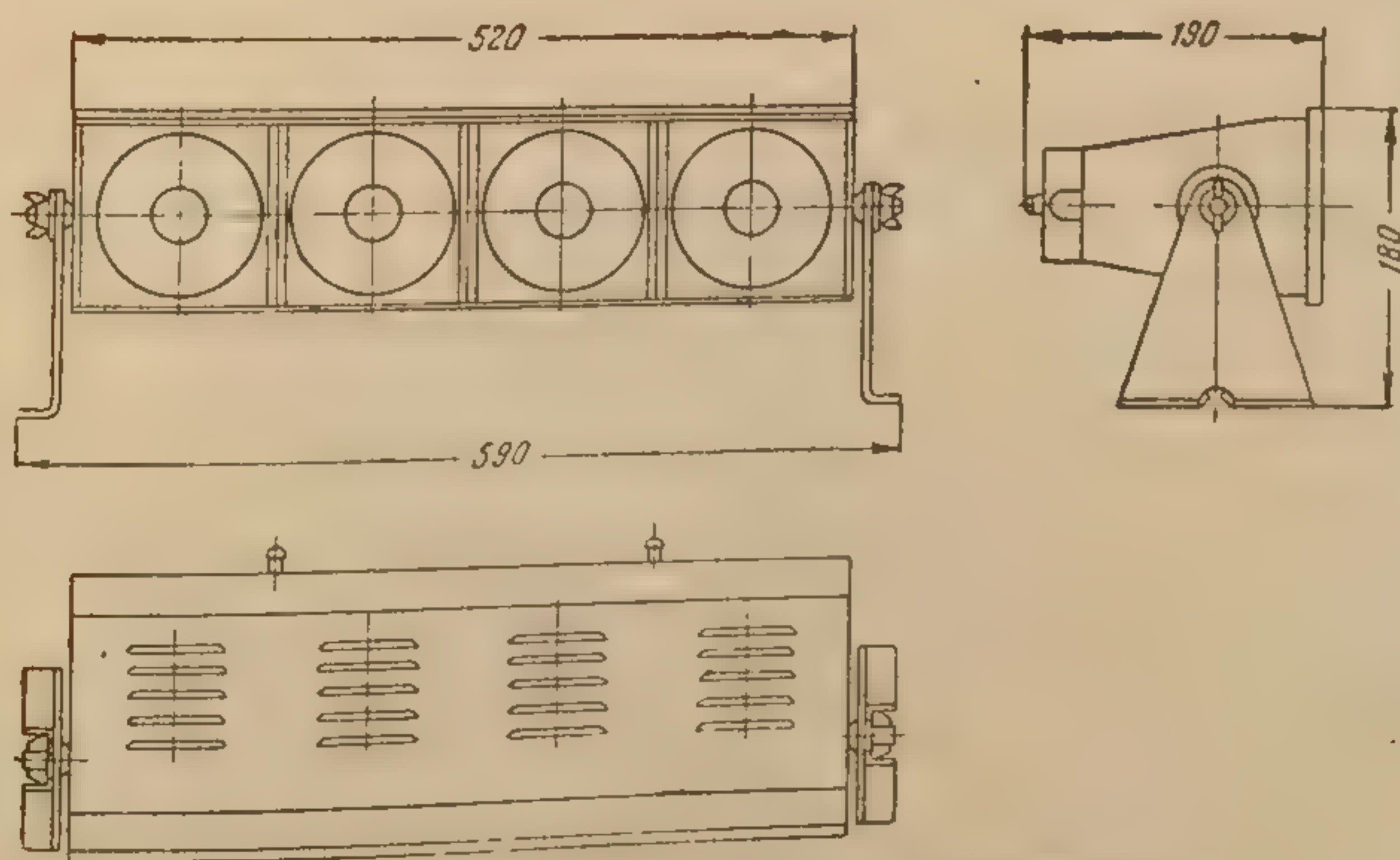


Рис. 81. Габаритные размеры РСП-4К.



На малой или передвижной сцене следует широко применять универсальные приборы рассеянного света типа РСП-4, (см. рис. 81) и малогабаритные прожекторы типа ПР-05-115 (рис. 82, 83, 84) или низковольтные прожекторы из автомобильных фар. Такая установка может иметь потребную мощность не более 10—12 киловатт и, следовательно, для нее достаточно переносного регулятора типа ТР-12/8.

На клубных сценах, не имеющих нормальных размеров, например достаточной высоты или глубины, приходится иногда отказываться от нормальной системы осветительных приборов. В этих случаях применяется система упрощенного типа — не более 3—4 киловатт — и размещаются приборы на сцене в каждом спектакле сообразно системе его декораций, только часть приборов будет закреплена на постоянных местах, а большинство их обычно переносные.

### Как создается партитура света в спектакле

Отражение и преломление света создает в природе огромное богатство красок. Изменения силы и яркости, соотношения и сочетания красочных аккордов создают колорит освещения.

Огромное богатство выразительности оформления спектакля таится в связи с этим в области работы со светом.

Отсутствие широкой палитры хороших светофильтров, содержащей 30—40 цветов, ограничивает художников в решениях цветового освещения. При наличии 4—5 световых стекол (ярко-красный, зеленый, желтый, синий и оранжевый) нужного колорита освещения добиться нельзя.

Богатства цветовой палитры освещения открываются взору человека не в театральном зале, а в природе.

Понять, почувствовать всю силу воздействия колорита освещения вы сможете только на широких просторах полей, в зеленой чаще леса, любясь голубыми далями, оттенками на вершинах снеговых гор, серебристыми лучами луны, буйным торжеством света в облаках на закате.

Воспроизвести на сцене поэзию и тонкость колорита разнообразных пейзажей нашей Родины по силам только художнику, любящему природу, знающему ее и умеющему наблюдать.

Но для поисков и находок на сцене световых переходов



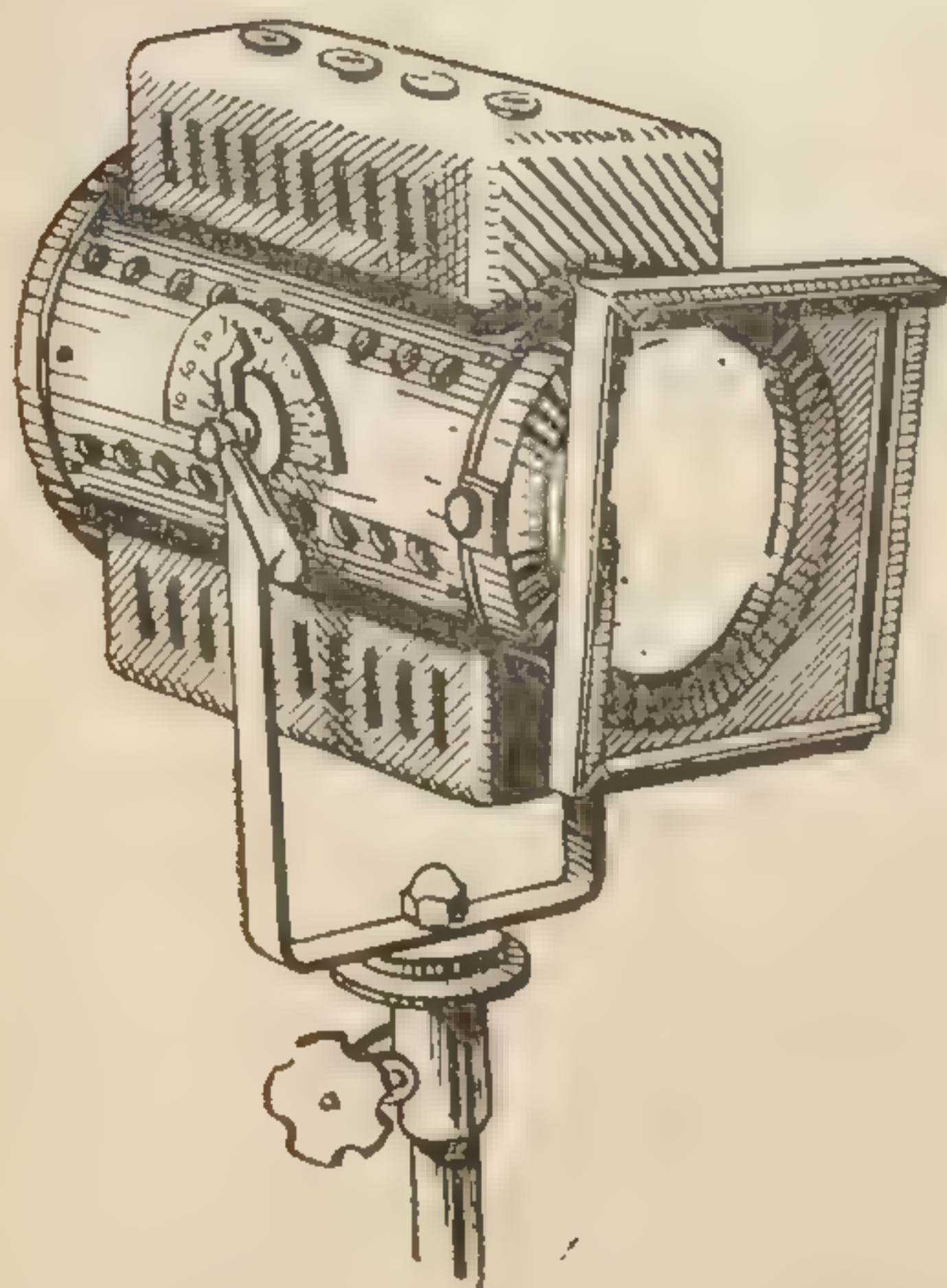


Рис. 82. Проектор ПР-05-415 с шлифованной линзой диаметром 115 мм.

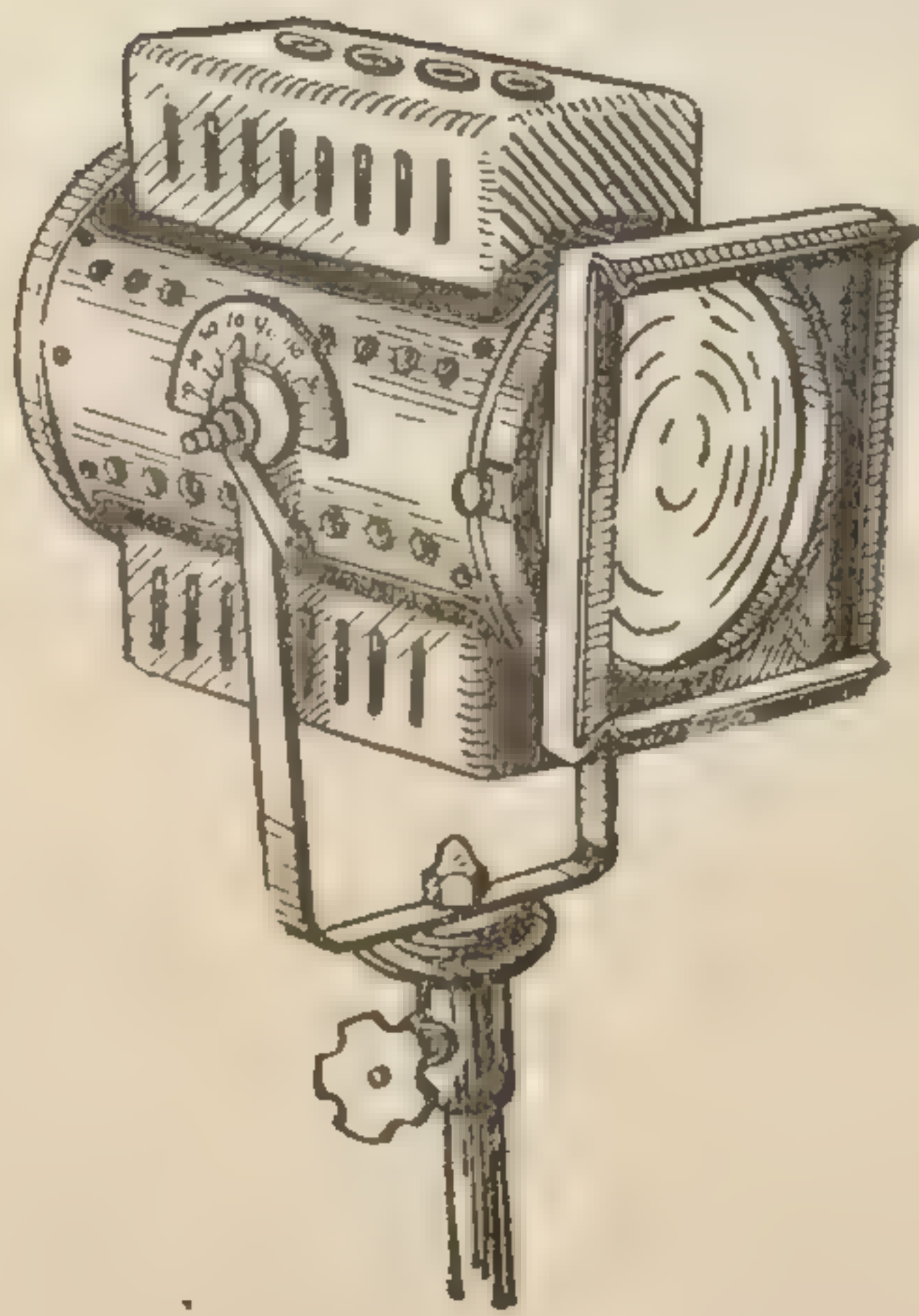


Рис. 83. Тот же проектор с линзой ступенчатой диаметром 150 мм.

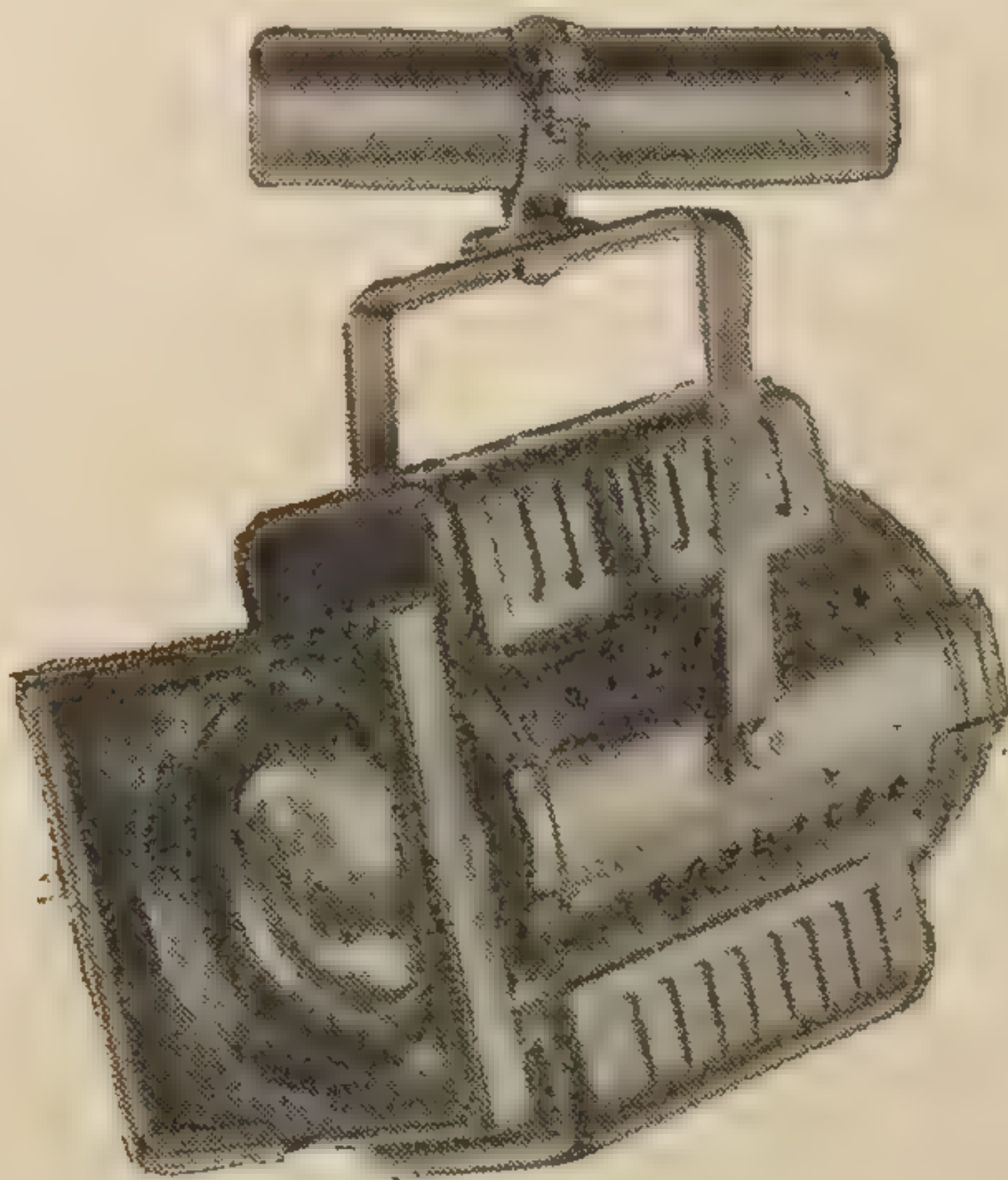


Рис. 84. Тот же проектор в подвешенном варианте монтажа.



необходимы не только талант и желание работать, умение изучать натуру, но и наличие современной техники. Особое значение имеет дистанционное управление наборами светофильтров в батареях осветительных приборов. Так, если 20 прожекторов имеют обоймы по 5 сменных светофильтров, то мы получаем 100 цветных лучей вместо 20.

Роль современной техники в работе со светом в спектакле очень велика.

Не нужно думать, что в народных самодеятельных театрах осветительная техника должна быть примитивной (с прожекторами из консервных банок и заслонками на веревочках).

Если нет средств, можно пользоваться и такими приборами. Однако без знакомства с богатством современной сценической светотехники, без стремления вооружить ею сцену ограничиваться примитивом нельзя.

Для того чтобы свет в спектакле перестал быть «темным делом», как это подчас случается, необходим четкий план работы.

Если внимательно ознакомиться с тем, как работают многие самодеятельные и профессиональные театры страны над освещением сцены, наблюдать, как создают свет зарубежные театры, беседовать с режиссерами, художниками и осветителями на целом ряде семинаров и конференций, то можно сказать: мы не до конца используем те возможности, которые заложены в сценическом освещении. Когда режиссер сам становится участником работы со светом в спектакле, он каждый раз убеждается в том, какие огромные неиспользованные резервы таятся в этом оружии современной режиссуры.

Батареи тяжелых световых пушек и легких пистолетов дальнобойных прожекторов и портативных приборов ближнего действия находятся сейчас в этом арсенале.

А на подходе мощные проекторы, многопрограммные регуляторы, люминесцентные софпиты, ультрафиолетовые прожекторы и многие другие осветительные средства.

На сценах многих народных театров за последние годы появились современные регуляторы и разнообразные световые приборы.

К сожалению, подготовка кадров квалифицированных осветителей происходит медленно.

Московское театральное художественно-техническое училище выпустило для театров немало хороших осветителей, но в самодеятельном театре их пока еще нет.



Однако в народных театрах сами участники спектаклей сумеют добиться хороших результатов.

Конечно, в условиях сельского театра самим соорудить прожектор нелегко, но возможно. Совсем недавно один молодой режиссер сделал своими силами очень хорошую систему низковольтных прожекторов на базе автомобильных фар.

На таблице XXVII приводятся фотографии балетной позы. На одной — величайшая балерина современности Г. С. Уланова, на другой — ученица балетной школы. На одном фото — неповторимое произведение искусства, на другом — напряженно позирующая девушка (рис. 85, 86). А разница в том, как чуть-чуть иначе подняты руки, голова, иначе вытянута нога в классическом арабеске Г. Улановой. В искусстве «чуть-чуть» играет очень большую роль.

Если вы не обратили внимания на тончайшие нюансы, детали освещения, знайте, что работа вами не завершена, не закончена. Более того, мелкие недочеты в освещении могут безнадежно испортить не только очень хороший замысел в одной картине, но и декорации в спектакле в целом.

Посмотрите на другие фотографии (таблица XXVIII), изображающие эскиз декораций одного из крупнейших театральных художников к опере «Тихий Дон», и то, как воплощен эскиз на сцене.

Небосвод в природе снизу почти всегда светлее, чем вверху, художник правдиво изобразил небо в эскизе (рис. 87). Но осветители на сцене с этим не посчитались: высветили небо светлее вверху. Это не только противоестественно, не только противоречит эскизу, но и привлекает внимание зрителей, например, к совсем неуместным, плохо выполненным радугам на небе.

А вот другой случай (таблица XXIX). Здесь на первый взгляд все сделано почти так же, как на эскизе. На сцене нет лишь контросвещения листвы деревьев и полуразрушенной ограды.

В результате вместо живых, пронизанных солнечными бликами крон деревьев мы видим глухие, некрасивые радуги, вместо сверкающей светом листвы — подкрашенные клеевой краской холстины.

Отсутствие контрсвета, этого важнейшего вида освещения, мстит за себя не только при освещении актера, но и при освещении декораций.

Все это говорит о том, какое огромное значение имеет правильно составленная световая партитура.





Рис. 85. Балетный «арабеск».



Рис. 86. Ученица балетной школы исполняет «арабеск».





Рис. 87. Эскиз к опере «Тихий Дон».



Рис. 88. Воплощение того же эскиза на сцене театра.





Рис. 89. Эскиз к спектаклю «Судьба барабанщика».



Рис. 90. Воплощение того же эскиза на сцене.



Партитуру света нужно не только точно устанавливать на сцене, но обязательно записывать, иначе на последующих спектаклях свет будет «чуть-чуть» иной, а впоследствии и совсем не похожий на установленный в самом начале.

Партитура света должна включать запись положения ручек регулятора для каждой регулируемой электрической цепи, для каждой группы осветительных приборов. В партитуре обязательна запись мощности и положения ламп в осветительных аппаратах, цвета и номера светофильтров, положения и направления лучей стационарной световой аппаратуры, расположения на сцене переносной аппаратуры.

Не рассчитывайте, что на глазок, без точной записи каждого найденного на световой монтажке светового перехода или такта можно повторить удачно найденный свет.

Зачастую в театре очень большую роль играют так называемые случайные находки, которые затем не удастся повторить, если они неточно зафиксированы.

Без внимания к мелочам, без понимания роли «чуть-чуть» сценическое освещение не может быть подлинно художественным средством создания световой атмосферы на сцене.

Свет является очень сильным оружием режиссера, средством создания не только внешней выразительности, но и идейно-художественного образа спектакля.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Барков В. С. Световое оформление спектакля. М., «Искусство», 1953.  
Ашкенази Г. И. Цвет в природе и технике. М., Госэнергоиздат, 1960.  
Ашкенази Г. И., Холменский Р. М. Электрооборудование театрально-зрелищных зданий. М., Госэнергоиздат, 1961.
-





Р. ЗАХАРЖЕВСКАЯ

## СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ

**Т**еатральный костюм — это часть сценического образа актера, внешняя характеристика изображаемого персонажа. Театральный костюм помогает актеру перевоплотиться в образ и является также средством художественного воздействия на зрителя.

Если декорации — одежда сцены — переносят действие в ту или иную эпоху, раскрывают внешними художественными средствами идею пьесы, атмосферу спектакля, то костюм, одежда актера — «подвижная» декорация малых форм — дополняет воздействие на зрителя декорации сцены.

Только при полном слиянии, гармонии двух декораций создается подлинно художественный спектакль.

На протяжении многовековой истории театрального искусства оформление декораций решалось по-разному. Были спектакли, в которых их не было или они присутствовали в виде небольших деталей, или же, наоборот, пышные представления придворных театров поражали богатством и роскошью. Ставились также спектакли в сукнах, со сложными конструктивными декорациями, в световом оформлении и т. д. Но без костюма еще не было ни одного спектакля (исключая театр чтеца; однако и здесь костюм продуман, имеет определенный цвет и форму).

Соотношение между декорацией и костюмом, роль и значение костюма неоднократно менялись.

В китайском классическом театре, например, костюм служит единственным украшением сцены, единственной декорацией и точной внешней характеристикой персонажа.

Европейские театральные костюмы за исключением XVII—XVIII столетий являлись украшением актрисы и



актера, демонстрировали мастерство портных, но никакого отношения к роли и общему оформлению спектакля не имели. Были и такие костюмы, в которых характер изображаемого подчинялся моде, и возникали нелепые маскарадные, а не театральные костюмы (рис. 1).

Посмотрите на приведенное изображение театрального костюма античного полководца. Он больше напоминает модные придворные костюмы XVIII века.

И в наше время встречаются пьесы и фильмы, особенно зарубежные, в которых центр внимания режиссер переносит на декорации или костюмы. Смотришь такие фильмы, видишь огромное количество статистов, разодетых с бутафорским великолепием, и создается впечатление, что только декорации и костюмы были причиной возникновения таких фильмов.

Высокая культура современного театра, работа режиссера над спектаклем, талантливая игра актера требуют от художника, оформляющего спектакль, глубокого проникновения в пьесу, ее образы, создания подлинных произведений в костюме и гриме.

Небрежное отношение к одному из компонентов оформления спектакля — костюму — необычайно снижает его качество. Несколько лет назад в одном из театров была поставлена пьеса А. Н. Островского «Без вины виноватые». На генеральной репетиции Кручинина, образ которой уже стал синонимом женственности, благородства, обаяния, появилась на сцене... разодетая, как провинциальная опереточная примадонна. Это было настолько неправдоподобно, что вызвало у зрителей чувство досады и недоумения. Не приходится говорить о том, что актрисе чрезвычайно трудно было уладить разрыв между тем, как она выглядела, и тем, что она гово-



Рис. 1. Театральный костюм античного героя, сделанный по моде XVIII века.



рила и делала. Неудача спектакля была вызвана тем, что костюмы делались по модным картинкам безотносительно к характеру роли, к образу.

Костюм в одном случае может «убить» актера, в другом — подсказать ключ к пониманию роли, помочь раскрыть те или иные внутренние качества персонажа.

Есть такое выражение: «лепить образ». Скульптор лепит его буквально: под его умелыми руками камень, глина, мрамор оживают, неподвижная мертвая масса обретает жизнь; его изваяния мыслят, грустят, радуются, зовут на подвиг. Художник добивается не только создания сходства с оригиналом, он, обрабатывая материал, сочетая выпуклости, объемы, учитывая игру светотени, добивается нужного выражения лица, передает духовное содержание модели, ее внутреннюю жизнь.

Актер тоже «лепит» образ, но материалом, из которого высекается его скульптура, является жизнь.

Текст роли облекается в плоть. Чем глубже изучает актер жизнь, тем тоньше игра бликов на «материале» роли, тем она правдоподобнее и убедительнее. Актер приглядывается к людям и их поведению, внешним проявлениям характера — походке, манере говорить, держаться, носить одежду, жестикуляции. Из многих зарисовок, из сотни наблюдений «лепится» характер, появляется портрет. Жизнь на сцене условна, за немногие часы проходят годы. Как показать зрителю то, что нельзя выразить словами, как раскрыть за несколько часов следы промчавшихся лет, душевных бурь, успехов или проигрышей жизни? Все это может подсказать актеру костюм — образ, продуманный до самых мельчайших подробностей.

В костюме можно увидеть биографию, характер, национальные признаки, характерные черты времени. Да мало ли о чем может рассказать внешний вид человека? Найдется ли хоть один писатель, который упустил бы возможность характеристики героя через описание костюма?

Вспомните бал у губернатора в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

«...Талии были обтянуты и имели самые крепкие и приятные для глаз формы (нужно заметить, что вообще все дамы города N были несколько полны, но шнуровались так искусно и имели такое приятное обращение, что толщины никак нельзя было приметить). Все было у них продумано и предусмотрено с необыкновенною осмотрительностью; шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно, и никак не



далее; каждая обнажила свои владения до тех пор, пока чувствовала, по собственному убеждению, что они способны погубить человека; остальное все было припрятано с необыкновенным вкусом: или какой-нибудь легонький галстучек из ленты, или шарф легче пирожного... эфирно обнимал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья, маленькие зубчатые стенки из тонкого батиста, известные под именем скромностей... словом, кажется, как будто на всем было написано: «Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!»

Сколько «забот» в соблюдении внешнего вида, сколько кокетства, и как смешно это выглядит со стороны! Для художника, изучающего 20—30-е годы XIX столетия, вряд ли найдется более тонкая характеристика «дамского провинциального общества». «Талии были обтянуты и имели самые приятные для глаз формы», — пишет Гоголь. В этих строках и безделье, и обжорство, и сидение в затхлых маленьких комнатах, скука и однообразие, наивная вера в «силу корсета».

Можно ли представить себе героя И. Ильфа и Е. Петрова Остапа Бендера («Золотой теленок») без «серого в яблоках» пиджака и апельсиновых штиблет? Казалось бы, вся любовь Остапа к Рио-де-Жанейро, весь его «шик», вся его дешевая романтика сосредоточились в этом необыкновенном наряде. «Серые в яблоках» бывают лошади. Подобный наряд для человека невероятен, и именно поэтому он становится примечательным: теперь внимание читателя уже насторожено, он запомнил необыкновенного Остапа и его необыкновенное поведение.

«Фроськины новые резиновые полусапожки были нацелены на председателя». Так остро и кратко в романе «Жатва» писательница Г. Николаева через маловажную деталь подсказывает характеристику героини; Фроська — кокетка, в резиновых ботиках она видит наивысший шик и потому надевает их, несмотря на время года (дело происходит летом). По Фроськиному разумению блестящие боты неотразимы и уж, конечно, на такое изысканное одеяние не может не обратить внимания председатель.

Активность Фроськиного характера, желание всюду быть первой, из ряда вон выходящей, ее дерзость переданы в остроумно подмеченной детали костюма.

Костюм выражает вкусы человека, его желания, настроения и является хорошим материалом для создания портрета героя.



Одним из незаменимых материалов при работе над ролью, над эскизом костюма может служить неисчерпаемый фонд литературного наследия.

### Костюм и декорация

Актер на незагруженной сцене, при скупых декорациях превращается в объемную скульптуру и просматривается со всех сторон. Скупость декорации в спектакле должна компенсироваться художественно выразительным костюмом. Ведь костюм не только помогает актеру найти образ, он еще является и художественной формой, осуществление которой зависит от степени талантливости художника и портного. Зеркало сцены подобно раме, обрамляющей картину, а спектакль представляет собой живописную картину, и ее изображение постоянно меняется. Согласованность, гармония в цветовом решении костюмов и декораций составляют основу истинно художественного решения спектакля.

Много лет назад художник А. Головин написал декорации к опере Моцарта «Дон-Жуан». На мягком живописном сером фоне декораций красным язычком пламени горел плащ самого героя — Дон-Жуана. И как бы велика ни была сцена, плащ его становился центром внимания зрителя и участником живописного зрелища — гармонии серого и красного цветов. Остановите на мгновение представление, и сцена превратится в живую картину.

Чем тоньше работа над цветовым сочетанием костюмов, тем выразительней общая картина сцены.

Не есть ли это воспитание зрителя?

Ведь театр воспитывает в человеке не только гражданские чувства и учит его жизни, театр воспитывает глаз, вкус, прививает культуру. Костюмы, декорации, бутафория, что бы они ни изображали — комнату, завод, руины войны, лес, поле или дворец, должны быть произведениями искусства. Развалины домов и грязь на дороге нужно художественно выполнить. Стаканы, табуретки, троны — любой из предметов на сцене нуждается в тщательной работе над ними художника. Став художественным произведением, предмет служит эстетическому воспитанию зрителя. А ведь зритель, придя в театр, не только живет жизнью героев, но и подражает им во всем: и в жестах и в поступках. Поэтому каждый жест, манера актера-исполнителя того или иного образа должны быть тщательно взвешены и продуманы, прежде чем он наградит ими



своего героя. Зачастую герои театра и кино становятся законодателями мод. После премьеры фильма «Карнавальная ночь» многие девушки снимали фасоны для своих платьев с туалетов актрисы Людмилы Гурченко, исполнительницы главной роли в этом фильме. А многие юноши причесывались так же, как известный французский актер и певец Ив Монтан.

Не всегда такое подражание приводит к хорошим результатам.

Неряшливый, плохо сидящий, приблизительно выполненный, неграмотный, бесцветный или не согласованный с декорациями костюм — невосполнимый пробел в спектакле. Костюм — часть актера, плохо выполненный, он принижает образ героя, снижает уровень всего спектакля.

Искусство создания костюма включает в себя не только знание законов сценического построения спектакля, но и знание законов построения костюма, его исторических видоизменений, соотношений, знакомство с характеристиками различных социальных групп общества, психологическими чертами костюма, особенностями тканей и поведением их на сцене при театральном освещении.

### **Костюм как средство характеристики**

Костюм — одежда человека, грим, прическа, обувь, аксессуары (зонты, платки, шарфы, портфели, сумки, шляпы, украшения). В таком комплексе вещей понятие костюма верно. Эскиз костюма — подробная иллюстрация облика — дает возможность актеру «подсмотреть» через сценическую внешность внутренний рисунок роли, а портному — структуру и форму одежды.

**Психологическая характеристика костюма.** Случалось ли вам купить готовое платье в магазине? Сначала вам показалось, что в нем хорошо и удобно. Но, придя домой, вы разочаровываетесь в своей покупке, вешаете ее в шкаф и утешаетесь мыслью, что у вас есть что одеть. Не приходилось ли вам огорчаться по поводу окончательно развалившейся, но любимой старой кофты или пиджака? Вам жалко расставаться с этими вещами, а в новом костюме просто «не по себе». Каждый из нас привыкает к вещам, приспосабливает их к себе. И платья «привыкают» к нам, принимают форму нашего тела, не стесняют движений, делаются незаметными. В костюме проявляется вкус и характер человека. Каждый выбирает для себя ту вещь, которая ему нравится, «идет».



Человек с хорошим вкусом всегда одет по сезону и по возрасту. Человек с дурным вкусом изуродует себя, не считаясь со своими возможностями, одеваясь крикливо, с претензией.

Один, скажем, любит носить цветные рубашки, а другой предпочитает куртки на «молнии», и в этом проявляется характер и вкус каждого. Один надевает шляпу набекрень, другой надвигает ее на лоб. Этот юноша складывает носовой платок и аккуратно кладет его в карман, другой держит его в руках, как скомканную тряпку. Невозможно перечислить всех проявлений характера человека в костюме, их столько — сколько привычек, обычаев, вкусов.



Рис. 2. Ван-Гог. Башмаки.

Внимательно взгляните в одежду, и вы составите беглый набросок характера ее владельца. Рассеянность, аккуратность, педантизм, скупость, широта натуры, добродушие, мещанство — самые разносторонние черты накладывают отпечаток на внешность человека. Остро подмеченная деталь одежды иной раз расскажет о нем больше, чем подробная биография.

Перед вами этюд художника Ван-Гога (рис. 2). Два истрепанных, только что снятых башмака. Они уже давно приняли форму старых и больных ног. Грязь, солнце и дождь оставили на них глубокие «морщины». Кажется, что снял их безнадежно усталый больной человек, снял, чтобы немного передохнуть и опять шагать в этих бессменных, видавших виды тяжелых ботинках...

Как носят костюм, какими деталями он дополнен, в каких сочетаниях составлен, — все эти черточки выявляют характер владельца.

«Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате, — рассказывает А. П. Чехов о Бе-



ликове в «Человеке в футляре». — И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник» (рис. 3).

Чехов так «одел» Беликова, что каждая деталь одежды, каждая мелочь окрасились чертами его характера, стали частью его существа.

Если в жизни костюм постепенно приобретает «очертания» и характер владельца, то в театре этот процесс идет в обратном порядке. Актеру, режиссеру и художнику необходимо «оживить» вещи, одушевить их.

Правильно найденная форма костюма оказывает актеру значительную помощь в работе над ролью. Вот что писал по этому поводу народный артист РСФСР Г. Ярон: «Мне хотелось дать карикатуру на тогдашнего румынского генерала-помещика (оперетта И. Кальмана «Марица»). В первом акте это, пожалуй, удавалось. Помогал костюм: белая гусарка и широченные малиновые галифе.

Но со второго акта Популеску уже во фраке. Я становился худеньким, щупленьким, весь мой «генеральский» тон соответствовал внешности, и я начинал, как у нас говорят, «плавать»... На генеральной репетиции я поделился своими горестями с нашим художником-костюмером Воробьевым.

— Постараюсь вам помочь, — сказал он мне. Вечером он принес мне на спектакль специальный фрачный костюм.

— Но он мне страшно велик, — сказал я Воробьеву.

— Вот и хорошо, — ответил он мне, — вы в нем неуклюжий человек, военный в непривычном штатском костюме. Держитесь только как военный в том фраке и тяните брюки вверх через жилет. Попробуйте!

Я не сразу решился идти в этом костюме на публику, но он



Рис. 3. А. П. Чехов. «Человек в футляре».

Рис. худ. Кукрыниксы.



меня уговорил. И что же? Я вдруг почувствовал себя Популеску!»

Нет человека на земном шаре, который не знал бы великого английского актера Чарли Чаплина. При воспоминании о нем в воображении зрителя возникает маленькая щупленькая фигура, утонувшая в огромных штанах и растопыренных, не по росту больших штиблетах. Котелок, усики и тросточка хотят сказать нам о преуспевающем человеке, но какое грустное чувство испытываем мы, когда наш взгляд останавливается на бледном выразительном, почти трагическом лице актера, на мешковатом сюртуке и спадающих на ботинки «чужих» штанах. Умно подобранные части одежды, построенные на контрасте, создали незабываемый по убедительности и силе воздействия образ.

В театре приходится внимательно изучать «жизнь и поведение» вещей, уметь подобрать их таким образом, чтобы их сочетание вызвало у зрителя определенные ощущения и ассоциации.

С костюмом работают. Его «обживают», «старят», «изнашивают», снабжают биографическими и историческими «справками».

Даже новые костюмы в тех случаях, когда они должны быть новыми, следует «прописывать», пульверизировать цветом. Ведь на сцене искусственное освещение, актер загримирован, и потому краски его лица ярче и грубее, чем в жизни, декорации написаны красками, и «настоящая» ткань костюма в таком окружении блекнет, делается безжизненной, бесцветной. Представьте себе на сцене группу солдат, возвращающихся с фронта. На них новые шинели. Чтобы создать впечатление, что шинель «видела виды», актер пачкает ее мелом или грязью. Но зрителя обмануть трудно. Он видит, что вместо солдата на сцене действует ряженный актер. Всякий костюм (даже концертный) требует тщательной «прописки», живописной обработки, только тогда он станет «настоящим» в условиях сцены.

Трудно представить все операции, которым может подвергнуться костюм для сцены. Однажды исторически правильно сшитые и «прописанные» костюмы для спектакля «Ревизор» вдруг оказались «новенькими», не пригнанными к актерам, современными. Пришлось их отправить под умывальник и в мокром виде приладить на манекены. В результате появились необходимые заломы на рукавах, мятые лацканы фраков, спины которых ссутулились, сжились со своими владельцами.



Правдоподобие достигнуто, а это и есть психологическая черта костюма.

**Внешние данные актера.** При распределении ролей принимаются во внимание не только возможности актера, но и его физические данные. Создавая эскиз, всегда необходимо пригласить к исполнителю, выбрать из «запаса» его данных то, что помогло бы в создании внешнего рисунка роли. Здесь от художника требуется также умение соединить, приспособить внешние данные актера к задуманному эскизу костюма и грима.

Даже великому русскому артисту Ф. И. Шаляпину при его идеальных внешних данных приходилось не раз «подгонять» себя под задуманный внешний облик.

«Помню, как я одевался варягом по рисунку Серова, — писал Шаляпин. — В уборную ко мне вошел сам Валентин (Серов) очень взволнованный — все художники были увлечены оперой «Садко» и относились к постановке ее, как к своему празднику. — Отлично, черт возьми, — сказал Серов, — только руки... руки женственны...

Я отметил мускулы рук краской, и, подчеркнутые, они стали мощными, выпуклыми...»

**Искусственное в костюме.** Иногда приходится «лепить» фигуру актера (рис. 4) искусственными накладками, толщинками, особым покроем костюма, изменяющим форму тела, цветовыми эффектами (скрадывая или удлиняя пропорции).

Толщинка — не просто ватная подушка, это печать, поставленная на теле человека в разные времена и по разным причинам. Сутулость, сгорбленность, кривобокость, худоба — все это биография, характеристика героя, выраженная внешними искусственными средствами.

Одним из важных искусственных средств являются корсеты. Часто молодые актрисы, играя роль в пьесах А. П. Чехова или А. Н. Островского, стараются избегать корсета. Это неверно. Без корсета исполнительница не сможет раскрыть манеру внешнего поведения женщин определенной эпохи, не сумеет правильно носить костюм, двигаться в нем. Без корсета исторический костюм не сидит, актриса двигается в нем современной походкой.

**Костюм как историческая характеристика.** Костюм — самый тонкий и безошибочный показатель отличительных примечательных признаков общества, маленькая частица века, страны, народа, знаков общества, занятий, профессий. Наконец, в разном образе жизни, мыслей, занятий, профессий. Наконец, в разных частях света, в разных странах развитие общества имело



свои специфические особенности: климатические, социальные, национальные и эстетические. Все они ярко выражены в многообразии костюмов.



Рис. 4. Выразительная внешность актеров достигается кроєм костюма и толщинками.

Каждая эпоха создает свой эстетический идеал человека, свои нормы красоты, выраженные через конструкцию костюма, материал, цвет, причёски, грим (рис. 5). Костюм всегда адресует человека к определенной группе, классу общества.

Так, в дополнениях к своду законов Российской империи, издаваемых ежегодно царской Россией, суще-

ствовала рубрика о форме одежды чиновников различных ведомств в разные времена года, в будни и праздники. Форм одежды было очень много.



V век

д. н. э.

XII век

XIV век

XVI век

XVIII век

Рис. 5. Каждая эпоха создает свой эстетический идеал.



Каждая эпоха характеризуется определенным уровнем культуры, которая находит образное выражение в искусстве костюма.

Так, в Древней Греции граждане Афин одевались одинаково. Высокая физическая культура тела, тонкое понимание греческим народом формы подсказали ему одежды, не стесняющие движений тела, свободно ниспадающие струящимися складками. Кусок ткани, скотый на плечах, драпируемый вокруг тела, не мешал движениям.



Рис. 6. Одежда боярина. XVII век.



Рис. 7. Костюм на кринолине (60-е годы XIX века).

С гибелью греческой цивилизации тело человека надолго спряталось под тяжелыми и искусственными формами европейского костюма.

В России в XVI веке были созданы своеобразные одежды боярства. Богатство, спесь, чванливость и презрение к «работным» людям, размеренный и незыблемый уклад жизни этого сословия создали свое понятие «красоты» костюма.

Человек облекся в длинные шубы, подбитые мехом и крытые тяжелыми, негнушимися тканями. Рукава одеяний спускались до пола. На голове красовались высокие горлатные шапки (рис. 6).



Стремление царя Петра I приблизить отсталую Россию к Европе проявилось не только в экономике и промышленности, но и в костюмных реформах. На смену неповоротливой одежде пришел удобный и сравнительно простой костюм.

Направления в искусстве, литературные течения, научные открытия и технические совершенствования — все это накладывает отпечаток на формы костюма, создает то, что мы называем модой. Так, кринолины — юбки с широкими обручами — были чрезвычайно неудобны на городских улицах, узких лестничных клетках, в вагонах поезда (рис. 7).

И эта красивая и женственная мода быстро умерла.

В конце XVIII века технический прогресс в текстильной промышленности дал возможность выпустить на рынок большое количество тончайших хлопчатобумажных тканей: кисеи, муслина, тарлатана и других. Светлая кисея становится самой модной тканью. Без нее не обходится гардероб ни одной молоденькой девушки. Ее распространение становится настолько широким, что худенькие, стройные, бледные девицы получают прозвище «кисейных» барышень.



Рис. 8. Шляпа «Боливар».

Борец за независимость стран Латинской Америки Симон Боливар был человеком отважным и смелым. Его имя стало популярным и в странах Европы. Ему подражали во всем и даже в одежде. Широкополая шляпа, какие носят и сейчас в странах Латинской Америки, была любимым головным убором Боливара. Эта шляпа широко распространилась в начале XIX века в России (рис. 8). Об этом рассказывает А. С. Пушкин в романе в стихах «Евгений Онегин».

Там есть такие строки: «Одев широкий Боливар, Онегин едет на бульвар...»

Литературное течение «романтизм» оказало влияние на моду 20—30-х годов XIX столетия. Многие поэты и писатели этого направления переносили действие своих произведений на Восток. А европейские модницы нарекались экзотическими именами, накидывали на плечи пышные турецкие шали, сооружали на головах драпированные тюрбаны.



Борьба женщин за равноправие в конце XIX века в России также отразилась и в костюме. Девушка, которая становилась курсисткой, то есть получала возможность учиться, носила юбку, прямую, похожую на мужскую, блузу, шляпу «канотье» (тоже мужскую) (рис. 9—10).



Рис. 9. Курсистка.



Рис. 10. С картины худ. Ярошенко.

Есть вещи, с которыми у нас ассоциируются определенные понятия, события. Кожанка — неизменный спутник первых лет революции, синяя блуза — рабочих 20-х годов, полотняная толстовка — неременная форма служащих этого времени.

Технический прогресс убыстряет бег моды. Каждый небольшой отрезок времени располагает определенными формами костюма. Если до XIX столетия мода менялась раз в столетие, то сейчас она меняется не один раз в год.

Когда художник работает над костюмом в театре, коллективе художественной самодеятельности, каждая форма костюма и мода ассоциируются у него с определенным историческим событием, литературным произведением. Тогда модная



иллюстрация приобретает живые очертания, становится эскизом, помогает актеру перевоплотиться в образ.

Модные рисунки 40—60-х годов XIX века, например, напоминают о том, как одевались героини романов Ф. М. Достоевского. Расчесанные на прямой пробор волосы гладко



Рис. 11. Так одевались героини повести Гоголя «Невский проспект».

спускались на уши, длинный лиф платья был сильно затянут. Скромная косынка обнимала шею. Широкая юбка служила как бы «подставкой» для хрупкой и нежной талии. Немыслимые чепцы и рукава, о которых Гоголь сказал, что они похожи на «два воздухоплавательных шара», украшали женщин 30-х годов XIX века (рис. 11). В 70-е годы XIX века появились турнюры. А героини пьес А. П. Чехова носили прически с шиньонами, длинные кружевные блузы, широкие пояса у юбок.

Костюмы сословий чиновников, военных, духовенства, служащих и мастерового люда относятся к костюмам историческим. Их приходится воссоздавать, пользуясь «мертвым» материалом. Чтобы «оживить» его,

художник, режиссер и актер творчески изучают эпоху, во время которой происходит действие, данное событие. Очень убедительно раскрыт характер такой работы в воспоминаниях известного советского мастера кино режиссера С. Эйзенштейна в период подготовки фильма «Александр Невский».

«...А как ходили в XIII веке? — пишет Эйзенштейн. — Как произносили, как кушали, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные барельефы бронзовых ворот Софийского собора даже несколько более молодой Кенигсбергской летописи? Как «расправиться» с костюмами, невольно диктующими «иконописный» жест новгородского письма? Где прощупать живое общение с этими далекими и вместе с тем близкими людьми?

Смотришь с их стен и башен на тот же пейзаж, на который глядели они, и стараешься проникнуть в тайну их ушедших



глаз. Стараешься уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки: два позеленевших носатых сапога, извлеченных с топкого дна Волхова, какой-то сосуд, какое-то нагрудное украшение... Пытаешься вшагаться в их походку по деревянной мостовой, покрывшей улицы «Господина Великого Новгорода», или по слою дробленых звериных костей, чем была утрамбована Вечевая площадь».

Работу над историческим костюмом надо начинать с портрета, гравюры, рисунка. В портрете, помимо костюма, в который облакался герой, костюма, характеризующего моду или форму одежды эпохи, всегда имеются черты психологические, бытовые подробности. Чем «будничней» портрет, тем лучше. Парадные картины всегда условнее, скрытнее. Для пользования модными картинками нужна соответствующая подготовка. Модная картинка лишена индивидуальности, утрирована в угоду передаче «модной линии», не всегда модное изображение приемлемо и удовлетворительно.

Поэтому пользоваться модными картинками надо, обладая знаниями эпохи, быта.

Работа над историческим костюмом требует особой тщательности и времени. Народный артист СССР Н. Черкасов, замечательный мастер перевоплощения, исполнитель таких ролей, как царевич Алексей, Петр Первый, Дон-Кихот, профессор Полежаев, Александр Невский, пишет о той кропотливой работе, которую ему пришлось проделать над образом Александра Невского:

«...Первые пробы оказались малоудачными. Внешний облик Александра Невского, его грим долго мне не давался. Наконец он был найден и определен, — и, надо сказать, при ближайшей помощи С. М. Эйзенштейна. Он удивлял своим вниманием к второстепенным, казалось бы, мелочам, которые затем, при съемках крупным планом, приобретали большое значение.

Он достал в Эрмитаже подлинное вооружение XIII века и внимательно следил за изготовлением моих доспехов; при ответственных же съемках он всегда навещал меня в костюмерной. Помнится, как окруженный портными и костюмерами, он свыше часа приглаживал на мне какую-то деталь костюма, так, что у меня стали подкашиваться ноги, тогда как он весело, с шутками, настойчиво продолжал добиваться наибольшей выразительности моего одеяния...»



## Социальная характеристика костюма посредством ткани

Социальные признаки костюма отражаются в форме его, покрое, качестве тканей и расцветке.

Костюм русского купечества хранил до последнего дня своего существования традиции старины: длиннополую суконную одежду, подстриженные в скобку волосы. Купчихам, чтобы они не смешивались с людьми дворянского звания, строго-настрого запрещалось носить кринолины. Поэтому они рядились в ткани, торчащие без помощи каркасов: канаус, тафту. Итог истории костюма начиная с европейского средневековья по XIX век включительно знает немало указов и постановлений, которые ограничивали не только количество одежды для того или иного сословия, но даже определяли длину подолов, форму рукавов, глубину выреза платья (декольте).

Стоимость тканей определяла их потребителей. Платья из драгоценной венецианской парчи (XV—XVI века) в Италии разрешалось носить только дочерям дождей, тогда как знатным горожанкам полагались только парчовые рукава.

Купчихи, дворянки, деревенские женщины в России должны были носить шали специальных рисунков. Носовые платки и те разделялись по чинам и званиям: кружевной или тонкого батиста служил дворянину, фуляровый и клетчатый — чиновнику, бумажный цветной — мещанину. Чем внимательней художник будет искать социальную достоверность костюма, тем острее получится образ, тем выше культура спектакля.

Все, о чем рассказывалось выше, — подготовительная работа перед практическим осуществлением изготовления костюма, теория для правильного понимания и раскрытия сущности его.

Каковы же средства воплощения теории в практику, превращения эскиза в костюм? Правильно решенный во всех отношениях эскиз составляет только половину работы над костюмом, и только умелое претворение его в жизнь обеспечит «рождение» костюма для сцены.

## Выбор ткани для костюма

Каждая историческая эпоха создает ткани, отвечающие стилю, вкусу своего времени, национальным особенностям страны.



Средние века — эпоха сукна, в XVI веке господствуют бархат и парча, в XVII — атлас и тонкий бархат. Начало XIX века знаменуется гладкими белыми прозрачными тканями. В начале XX века появляются шифон, крепдешин. Наше время дало совершенно новые ткани — капрон, прорезиненные материалы, твиды, креп и т. д.

Ткань можно рассматривать как своего рода летопись истории культуры, технических достижений эпохи. Ее пластические свойства: мягкость, упругость, гибкость, неподвижность — обеспечивают костюму ту или иную форму. И конечно, при передаче эскиза в работу нужно подумать о правильном подборе современного заменителя исторической ткани. Как обеспечить подлинность фактуры искусственными и бутафорскими средствами?

Автору пришлось однажды принять участие в работе по костюму в спектакле «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Актеры должны были драпироваться в плащи античного периода. Надзор за выполнением костюмов в мастерских поручили молодому художнику, который заказал плащи из молескина. Когда актеры надели их, они согнулись под их тяжестью. Плащи оказались «неподъемными». Только правильно подобранная фактура может обеспечить сценическую достоверность костюма.

### Покрой, конструкция, деформация

Историческая достоверность костюма достигается точным кроем, умелым изменением форм. Разница в формах костюмов различных эпох, той или иной моды определяется пропорциональным изменением одних частей костюма по отношению к другим, соотношением ширины и длины, размерами лифа и юбки, шириной плеча, формой рукавов и воротников и т. д., и т. д.

Во фраках гоголевского времени высокие воротники, рукава на сборках (окорочком), а у фраков начала XIX века маленькие воротники, узенькие плечи и узкий низко вшитый рукав. На словах разница небольшая, а на деле абсолютно разные формы, силуэты. У сюртуков и курток, которые носили в конце XIX века, плечевой шов заходит далеко на спину, что создает впечатление покатости плеч и округлой мягкости спины (рис. 12). Это единственная черта мужских костюмов того времени, отличающая их от современных. Но как много она значит! Представьте себе, что на сцене идет пьеса



А. П. Чехова и мужчины в ней одеты в пиджаки современного покроя. Невероятно, но бывает.

На страницах этой небольшой статьи можно сказать только о значении кроя. Подробное изложение этого сложного вопроса заняло бы целую книгу.

Поэтому знание кроя форм той или иной эпохи крайне необходимо при работе над историческим костюмом. Крой — это еще половина дела, так как многое зависит от технологической обработки раскроенной ткани. Например, от того, как

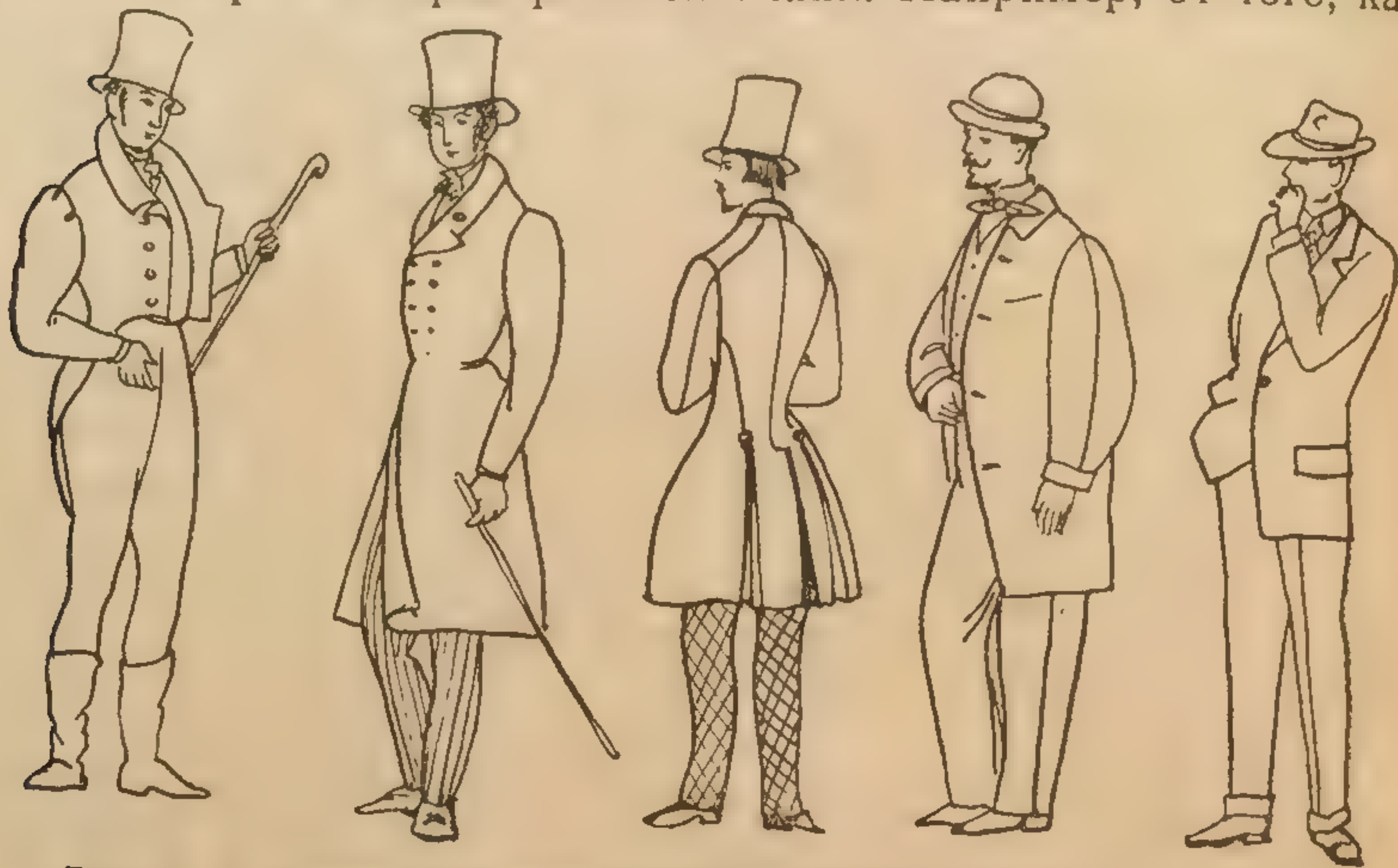


Рис. 12. У фрагов, сюртуков и курток особый покррой рукавов, линий плеча и спины.

портной или портниха посадит лиф на косточки, продублирует платье из тафты на подкладку, обработает детали костюма и т. д.

Только при технически грамотном выполнении костюма можно достичь его силуэтной выразительности, которая на сцене приобретает особенно важное значение.

Нередко в театре и кино, в живописи и графике прибегают к методу подчеркивания силуэта через некоторую утрировку контура (рис. 13).

В поисках наибольшей внешней выразительности костюмов в фильме «Иван Грозный» режиссер С. Эйзенштейн делает ряд набросков, в которых силуэт костюма вызывает у зрителя определенные ассоциации. Так, силуэт костюма опричника утрировался им до силуэтного сходства с двугла-



вым орлом (опричнина — опора Грозного в борьбе за власть, в двуглавый орел — это символ русского самодержавия) (рис. 14).

Силуэт костюма передает не только моду и стиль. С помощью силуэта можно создать гротесковый образ. Некоторые силуэты особенно выразительны в профиль и помогают актеру уловить необходимый элемент в характеристике образа.



Рис. 13. Силуэты костюмов XIX века.

Довершить костюм-образ всегда предстоит актеру. Он его обыгрывает, «обживает», привыкает к нему. Бывает так, что костюм отождествляется с характером человека. Такие поговорки, как «душа нараспашку», «на все пуговицы застегнут», «подтянут», «разболтан», «одет с иголочки», «рубашка-парень», относятся к манере носить костюм. Костюм неотъемлем от характера хозяина. Если человек на все пуговицы застегнут, он замкнут, скрытен, недоступен. Когда говорят, что герой «одет с иголочки», — это означает не только то, что он вышел



от портного, одетый во все новое, модное, но и то, что он порядочный франт...

У каждого человека своя манера надевать шляпу, шапку, кепку. Один надвинет шапку на глаза, другой залихватски сдвинет ее набекрень, у третьего фуражка оттопырит уши, четвертый перевернет кепку козырьком назад и т. д. Да мало ли слабостей человеческих проглядывает в костюме!

Люди в жизни действуют и держатся согласно своему званию, чину, характеру, возрасту. И от характера костюма часто зависят походка, осанка, движения рук, ног, головы. В аристократическом, светском обществе прошлого века умению держаться, кланяться, ходить придавали большое значение. При

появлении незнакомого человека на балу или в гостиной прежде всего обращали внимание на его внешний вид и манеры. Особое значение придавалось поклонам. В том, как человек кланялся, видны были его характер и образование. Пылкий юноша живость характера обнаруживает в походке и поклонах. А важный барин воспрещает себе лишнюю живость и т. д.

Особенно трудно бывает актрисе носить длинные платья с корсетом. В таком одеянии нельзя размахивать руками, шагать мужским шагом, сутулиться. Надо научиться вовремя поднять шлейф, подтянуть кринолин, отбросить ногой трэн.

Если действие пьесы относится к 60-м годам прошлого века (пьесы А. Н. Островского, И. С. Тургенева, А. Н. Гончарова), актрисам приходится двигаться по сцене в юбках с большими кринолинами. Здесь ни в коем случае нельзя забывать о размерах, иначе при движении юбка обязательно зацепится за мебель, опрокинет стул.

Каждый костюм незаметно прививает особые жесты, связанные с формой костюма. Актрисам, играющим роли в пьесах



Рис. 14. Силуэт костюма опричника.



И. С. Тургенева, при ходьбе нужно слегка придерживать юбку красивым жестом руки, садясь в кресло или на диван, ловко и незаметно поворачивать обруч кринолина боком. Многие помнят, что в 40-х годах XX века обязательной принадлежностью любого женского туалета были ватные плечи. Ни одна женщина ни при каких обстоятельствах с ними не расставалась. Они съезжали набок, на спину, и их приходилось непрерывно поправлять. У всех женщин без исключения выработался жест: большим и указательным пальцами согнутых в локтях рук очень ловко и быстро поправлять скатившиеся плечи на место. И это был совершенно естественный жест, на который уже никто не обращал внимания.

### Атрибуты, аксессуары

Иногда отдельная деталь костюма, какой-либо предмет, имеющий к нему отношение, является «узлом» характеристики персонажа. У Паниковского, героя романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок», опустившегося мелкого жулика, «от раньшего времени» в туалете остались белые крахмальные манжеты. Неважно, что на герое нет рубашки — и на манжетах можно писать мелом. Манжеты есть, и этим Паниковский подчеркивает свое аристократическое происхождение и выражает презрение ко всем окружающим.

Социальную характеристику Константина Левина через незначительный штрих в костюме дает Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина».

«— Мы в деревне стараемся, — говорит Левин, — привести свои руки в такое положение, чтобы удобнее было ими работать; для этого обстригаем ногти, засучиваем иногда рукава. А тут люди нарочно отпускают ногти, насколько они могут держаться, и прицепляют в виде запонок блюдечки, чтоб уж ничего нельзя было делать руками».

Нет и не может быть деталей, которые не выражали бы особенностей характера человека. Скажем, приезжает в Москву на Выставку достижений народного хозяйства колхозник. Ему необходимо многое узнать, запомнить, записать. Из кармана его пиджака торчат несколько наконечников ручек и карандашей. Или другой пример. По улице идет человек. Неожиданно у него раскрывается портфель, и все содержимое падает на мостовую. Тут и авоська, и свертки, и плечики (вешалки), и даже кусок булки. Нам сразу становится ясно — человек приехал в город в командировку.



Детали несут в себе характеристику времени.

Трудно представить, сколько самых неожиданных штрихов, жестов, неожиданностей в костюме, в обращении с ним можно подметить ежедневно. Недаром писатели, художники никогда не расстаются с записными книжками. Сюда они вносят «необыкновенные» наблюдения каждого дня. Познакомьтесь с записными книжками А. П. Чехова, И. Ильфа и Е. Петрова, П. Павленко, с острыми зарисовками художников Богаткина, Горяева, Пименова, Верейского, Кокорина. В таких набросках всегда очень ярко дается характер изображаемого.

Последний штрих в характеристике костюма — это цвет. О нем уже говорилось как о средстве живописного решения спектакля. Цвет в то же время является и средством характеристики.

Цвет ассоциируется обычно с настроением и самочувствием человека, отношение к нему характеризует темперамент, вкус. В народной одежде цветовая гамма означает проявление национального вкуса.

Даже в понятиях людей присутствуют цветовые характеристики. Мы говорим: «черный день», «красная девица», «черное коварство», «голубая роль», «розовые очки», «радужные мечты».

Со сцены цвет действует на зрителя прежде всего. Яркий цвет, например, приковывает к себе внимание, становится зрительным центром.

В ремарках к первому акту пьесы «Три сестры» А. П. Чехов скупно отмечает: «Ольга в синем форменном платье»... «Маша в черном»... «Ирина в белом...» При появлении Наталии Ивановны ремарка настораживает: она в розовом платье с зеленым поясом. А почему так подробно сказано: розовое платье и зеленый пояс? И через несколько реплик мы находим ответ на этот вопрос. Ирина говорит Наталье Ивановне: «На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо!»

В одной фразе Чехов очень деликатно, но беспощадно сказал о пошлости и дурном вкусе героини.

Появляясь на сцене, актриса цветом платья определяет возраст, занятия, строгость характера персонажа.

Если декорационное решение спектакля осуществляется только художником, то работа над костюмом происходит в содружестве с актером. Очень часто актер дополняет эскиз или даже выполненный костюм теми штрихами, которые подсказывает ему решение роли, или, наоборот, отдельные на-



ходки в костюме обогащают актера, помогают ему дополнить образ.

Работа над театральным костюмом не терпит поверхностного, формального отношения. Костюм — это сложное и трудное искусство, которое требует от создателя определенных навыков, знания истории, особенностей быта, характеризующих период времени, отраженный в пьесе. Надо умело использовать литературный, исторический, иллюстративный материал.

Главным же условием для творческой работы над костюмом является проникновение во внутренний мир персонажа.

«В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», — сказал А. П. Чехов.

И мы скажем: в театре все должно быть прекрасно: и пьеса, и декорация, и игра актеров, и костюмы! Но для этого надо немало потрудиться.

---



**Н. ЛЬВОВ**

## **О ГРИМЕ**

**Н**акая роль отводится гриму в создании художественного образа? Всегда ли необходимо гримироваться? Какой последовательности придерживаться при этом? Портит ли грим лицо? Каковы санитарно-гигиенические условия, рекомендуемые в процессе гримирования?

Вот примерный круг вопросов, возникающих при подготовке спектакля у тех, кто выступает впервые на самодеятельной сцене. Попробуем ответить на некоторые из них.

Работа над гримом — это работа над образом.

Хорошо продуманный, тщательно выполненный грим помогает раскрыть внутреннее содержание сценического образа, являясь в то же время одним из элементов внешнего рисунка роли. Нельзя рассматривать грим в отрыве от внешнего облика актера, отдельно от его фигуры, одежды, мимики, жестов, походки, манер.

Найти верный грим — задача нелегкая. Поиски его проходят по тому же пути, по которому актер работает над ролью.

Материал о внешности того или иного героя можно найти в тексте пьесы и ремарках автора. Правда, не всегда эти указания пространны. У А. М. Горького, например, их не часто встретишь. Писатель как бы предоставляет право решить внешний облик персонажей режиссеру и исполнителям.

А у А. Н. Островского в некоторых пьесах можно найти конкретное описание внешности героев. В пьесе «Воспитанница» при перечислении действующих лиц сказано следующее:

«Уланбекова, старуха лет под 60, высокого роста, худая, с большим носом, черными густыми бровями; тип лица



восточный, небольшие усы. Набелена, нарумянена, одета богато, в черном.

Василиса Перегриновна, приживалка, девица 40 лет. Волос мало, пробор косой, коса зачесана высоко, с большой гребенкой. Постоянно коварно улыбается и страдает зубами».

Такие авторские ремарки очень важны, так как они характеризуют не только внешние данные действующего лица, но и некоторые черты его характера.

Богатейшим источником при создании грима является сама жизнь во всем ее многообразии. Каждому участнику кружка художественной самодеятельности, артисту народного театра нужно научиться наблюдать за человеком в жизни, за тем, как он проявляет свои чувства под влиянием тех или иных событий и как эти чувства выражаются им внешне.

Следует предостеречь начинающих артистов от создания гримов «общего характера», таких, скажем, как: «добрый», «злой», «хитрый», «коварный», «наивный», «легкомысленный» и т. п. Гримов «вообще» не бывает. Играя на сцене человека определенного возраста и характера, ищите для него ему одному свойственный грим, при этом должно быть учтено все: место и время действия, климатические условия, выполняемая работа, профессия, физическое состояние и т. д.

Ясно, например, что цвет лица человека, работающего постоянно на открытом воздухе, в море, в поле (матрос, колхозник, дорожный рабочий), будет иной, чем у человека, постоянно работающего в закрытом помещении (ученый, архитектор, врач и т. д.).

Но самое главное, о чем всегда следует помнить, это то, что грим служит прежде всего для выявления сущности образа, для подчеркивания основных черт характера человека. Здесь уместно напомнить, что наряду с тенденцией выступать без грима в художественной самодеятельности наблюдается и другая: загримироваться так, чтобы сидящие в зале знакомые не узнали исполнителя. Такие «энтузиасты», не жалея красок, покрывают свое лицо изрядным количеством налепок и наклеек. Лицо их превращается в маску, становится неестественным и невыразительным. Обилие грима всегда сковывает мимику актера, мешает живой игре мышц его лица, столь необходимой для выражения душевных переживаний. Основное правило гласит: «Чем меньше на лице грима, тем лучше».

Следует избегать мелких, невыразительных деталей и



штрихов. Великий русский актер и певец Ф. И. Шаляпин писал: «Грим очень важная вещь, но я всегда помнил мудрое правило, что лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромаждают образ...»

При постановке современных пьес, действие которых происходит в хорошо знакомой среде, например в спектаклях из колхозной жизни, внешний облик героя легко найти в окружающей действительности.

В журналах «Огонек», «Смена», «Юность» и др. можно найти замечательные цветные фотографии ученых, изобретателей, новаторов производства, врачей, инженеров, артистов, писателей, из которых легко выбрать нужный образец для грима.

При постановке пьес, действие которых разворачивается в малознакомой среде, значительную помощь окажут изобразительные и иконографические материалы (фотографии, зарисовки, портреты) из старинных журналов, иллюстрированных сборников и газет.

Играть совсем без грима не рекомендуется даже в том случае, если возраст исполнителя и его внешние данные совпадают с возрастом и внешними данными создаваемого образа.

При сильном освещении сцены лицо актера без грима покажется зрителю серым, невыразительным, черты сольются. Когда же внешние данные исполнителя и его возраст не совпадают с внешними данными образа, грим особенно необходим.

Нельзя создать полноценный грим без знакомства с техникой его применения и соблюдения необходимых санитарно-гигиенических требований.

Верно найденный, точный, выразительный грим для актера зачастую становится определенным толчком, стимулом к внутреннему раскрытию образа. Великий реформатор русского театра К. С. Станиславский отмечает момент нахождения грима как «момент великой радости».

Участники самодеятельности нередко задают вопрос: обязательно ли уметь рисовать для создания яркого грима? Конечно, владея основными законами рисунка и живописи, актер может сделать зарисовку будущего грима и выполнить его по собственному эскизу. Однако надеть парик, приклеить усы и бороду, сделать необходимые накладки, подчеркнуть гримом возраст, некоторые черты характера роли под силу



любому участнику театрального коллектива, если он изучит особенности своего лица и основные правила создания грима.

Желательно, чтобы участники самодеятельных коллективов умели гримироваться сами. Руководитель, как правило, очень занят в период подготовки нового спектакля, ему трудно уследить за гримом каждого исполнителя. Поэтому надо полагаться в таких случаях на себя, а не на «случайно» приглашенного гримера, что возможно лишь в городских центрах, где имеются профессиональные театры.

Опасения некоторых начинающих участников театральных коллективов, и особенно женщин, что грим портит лицо, совершенно неосновательны. При правильном соблюдении необходимых санитарно-гигиенических требований и при пользовании гримировальными красками и другими гримировальными принадлежностями, изготовленными Московской фабрикой театральной косметики ВТО, грим совершенно безвреден.

### Гримировальные принадлежности, инструменты и материалы

К гримировальным принадлежностям относятся: гримировальные краски, мастика для наклепок (гумоз), клей для грима, вазелин, пудра белая и темная (рашель), сухие румяна, крепе мягкое и жесткое разных цветов (для наклеек).

К инструментам: мягкие кисти для грима, лучше колонковые (№ 1—6), растушевки, расческа, парикмахерские ножницы, щипцы для завивки, кисть для клея.

К материалам: лигнин для снятия грима, вата, марля и чистые тряпки.

Приступая к гримированию, необходимо знать назначение каждой краски. Обычно в коробке имеется 10 цветов гримировальных красок. Два цвета общего тона (2-й светло-розовый и 3-й темно-розовый). Теневые краски: коричневая (для впадин, прорисовки морщин, подводки глаз и бровей), светло-красная (кармин) и темно-красная (бакан) для окраски губ и румянца, синяя (для подводки глаз, для изображения небритости), белая (в чистом виде обычно не употребляется, а служит для смягчения других цветов), черная (самостоятельно тоже употребляется очень редко). Дополнительные цвета: загар и желтая (охра), которые употребляются как



общий тон при создании грима людей желтой расы (китайцев, японцев, корейцев, монголов и др.)<sup>1</sup>.

Гумоз, употребляемый для наклепок, представляет собой пластическую массу. Он должен быть липким, эластичным, легко мяться. Из гумоза делаются наlepки для носа, и иногда он употребляется для увеличения и изменения формы подбородка.

Клей для грима служит для наклеек бак, бород и усов.

Кисти и растушевки используются для подводки глаз и бровей и для накладывания морщин. Но растушевкой трудно провести ровную и четкую линию; поэтому мы советуем пользоваться мягкими, колонковыми кисточками, а за неимением их — обычными тонкими, мягкими кистями для акварельных красок. С помощью кисти легче прорисовать на лице необходимые морщины.

При гримировке лучше всего пользоваться зеркалом трельяжным (трехстворчатым), поскольку оно позволяет видеть грим со всех сторон. Гримировальные краски следует держать в плотно закрытых коробках, предохраняя их от пыли. Лицо и руки гримирующегося должны быть абсолютно чистыми. Пользоваться одной и той же коробкой красок, одними и теми же кисточками и растушевками, одной и той же пуховкой или ватой нескольким участникам негигиенично. Стол, на котором разложены гримировальные принадлежности, желательно покрыть салфеткой или белой бумагой. Снимается грим с помощью вазелина или жира, после чего лицо моется теплой водой с мылом, а затем слегка припудривается белой сухой пудрой.

Гримироваться следует при электрическом свете, так как гримировальные краски рассчитаны на искусственное освещение. При дневном свете гримировальные краски кажутся неестественными и имеют фиолетово-землистый оттенок.

Лицо гримирующегося должно быть равномерно освещено с обеих сторон. Если коллектив выступает днем на открытой сцене, на полевом стане, основной тон не накладывается, глаза и брови подводятся очень легко; делаются лишь необходимые наклейки и очень мягко подкрашиваются щеки и губы. Мор-

---

<sup>1</sup> Гримировальные принадлежности можно выписать в магазине ВТО по адресу: Москва, ул. Горького, 16, предварительно послав на бланке клуба или Дома культуры официальный заказ. Там же можно приобрести парики самого различного характера и размера. Стоимость париков: мужских — от 65 коп. до 1 руб. 10 коп., женских — от 60 коп. до 1 руб. 40 коп.



шины, если они необходимы, подрисовываются очень тонко светло-коричневой краской.

Перед гримировкой следует лицо смазать тонким слоем вазелина, но в очень небольшом количестве, чтобы краски не расплывались, а затем протереть насухо; снимать грим надо не сразу, а постепенно. Несколько раз покрыв лицо вазелином, разжижая краски, положенные на лицо, снимите их затем чистой тряпочкой, ватой или марлей. Наклейки (усы, бороды) и накладки снимают в первую очередь.

Какие бы гримы ни приходилось создавать, основа для них — собственное лицо. Поэтому исполнителю надо хорошо знать свое лицо.

На лицевой части черепа имеются выпуклости и впадины. Выпуклости: лобная (лобные бугры и надбровные дуги), две скуловые, носовая с хрящом, верхняя и нижняя челюсти, подбородочный бугор. Впадины: две глазные, носовая, две височные, две подскуловые и подбородочная.

Каждый гримирующийся должен на своем лице прощупать эти впадины и выпуклости и запомнить их.

Мышцы лица делятся на две группы: жевательные и мимические. Сокращение мимических мышц образует на коже отдельные складки и придает лицу то или иное мимическое выражение: гнева или радости, испуга или удивления, восторга или злобы и т. д.

### Грим молодого лица

При создании грима молодого лица некоторые неопытные участники художественной самодеятельности допускают ряд ошибок. Желание быть более красивым заставляет их густо покрывать лицо красками, делать румянец во всю щеку, «губки бантиком», ярко подводить глаза и брови и т. п. Но вместо подлинной красоты лицо исполнителя или исполнительницы становится конфетно-кукольным, неестественным и маловыразительным. Погоня за «красивостью» приводит обычно к тому, что грим не помогает раскрыть характер изображаемого человека, а является лишь формальным осуществлением процесса гримировки.

Есть ли какая-то единая, постоянная, всеми признанная формула красоты? Конечно, нет. Всеобщую формулу красоты найти невозможно. В разные эпохи понимание красоты человеческого лица было различным. Обычно принято считать красивым лицо, в котором все пропорционально: большие гла-



за миндалевидной формы, прямой нос, продолговатый овал лица, слегка изогнутые, не очень густые брови, ровные, белые зубы, четко очерченный рот. Однако в жизни редко встречаются лица с безупречно правильными чертами, и даже сочетание их не всегда делает лицо человека привлекательным. Отсутствие в человеке ума, воли, энергии, природного обаяния, сердечности зачастую делает лицо внешне совершенно невыразительным.

Создание молодого грима начинается с подготовки лица (смазывание его вазелином, о чем мы говорили выше), с подбора и наложения общего тона. Это делается так: общий тон следует взять из коробки в небольшом количестве, перемешать и наносить на лицо мазками средним и указательным пальцами, распределяя тонким слоем, по принципу от центра лица к его краям. Грим наносится равномерно по всему лицу. Иногда, накладывая общий тон, забывают загримировать шею. Этого делать нельзя. Цвета шеи и лица будут резко отличаться друг от друга. К ушам и нижней части шеи общий тон должен быть тщательно сведен на нет.

В зависимости от цвета волос гримирующегося подбирается нужный оттенок общего тона: светло-розовый — при светлых волосах, более смуглый — для шатенов и брюнетов. При этом следует, конечно, учитывать место и время действия, а иногда характер работы и профессию персонажа. Общий тон лица человека, живущего на юге или работающего в поле в жаркое летнее время, естественно, значительно темнее, чем у городского жителя. Смуглый, загарный тон получается путем смешения разных красок, прибавлением к общему тону № 2 коричневой или красной краски. Общий тон женского лица должен быть нежнее тона мужского лица.

Накладывание общего тона, особенно если актер или актриса играют юных героев, требует большой тщательности и чистоты, иначе грим будет выглядеть грубо и неряшливо.

После того как на лицо нанесен основной тон, накладывается румянец, который располагается на щеках, надбровных дугах, подбородке и мочках ушей. Румянец необходим для оживления лица; он сглаживает физические недостатки. Накладываются румяна с постепенными переходами от более ярких тонов к светлым. Более сильно румянится выступающая часть скул. Румянец, положенный только на середину щеки, создает впечатление нездорового, лихорадочного румянца. Схема расположения румянца показана на рис. 1.



Один из труднейших моментов в создании грима — гримировка глаз. Не случайно говорят в народе, что «глаза — зеркало души». И душевные переживания и физическое состояние человека отражаются в его глазах. С помощью грима можно до некоторой степени изменить форму глаз, сделать их больше или меньше, глубоко сидящими или выпуклыми. При подводке глаз рекомендуется учитывать окраску радужной оболочки и цвет волос исполнителя. Если глаза темные, подводка делается коричневой или фиолетовой краской, если светлые (голубые, серые) — синей или серой.

Подводка глаз делается так. Верхнее веко подчеркивается тонкой коричневой или голубой черточкой (в зависимости от цвета глаз исполнителя) и растушевывается по ресницам.

Нижнее веко подводится таким же способом, причем нижняя подводка также слегка растушевывается вниз. Линии подводки на веках в середине глаза делаются немного шире, а к концам сходят на нет.

Линии подводки верхнего и нижнего век не должны между собой соединяться.

У внутренних уголков глаз в молодом гриме ставится светло-красная точка (слезник).

Глазные впадины оттеняются румянцем в зависимости от природной посадки глаза. Чем глубже глаз поставлен, тем меньше его нужно оттенять. И наоборот.

В женском молодом гриме иногда прибегают к «накрапу». Что такое «накрап» и как он накладывается? Частицы черного карандаша или краски слегка подогреваются и накладываются растушевкой на верхние ресницы легкими движениями снизу вверх; когда краска застывает, она создает впечатление густых, мохнатых ресниц. Накрап кладется на ресницы уже после того, как лицо гримирующегося запудрено. Кроме накрапа, можно пользоваться готовыми ресницами, нашитыми на туюле. Наклеивают готовые ресницы таким образом: ободочный глаз смазывают лаком и накладывают на верхнее веко, над ресницами гримирующегося.

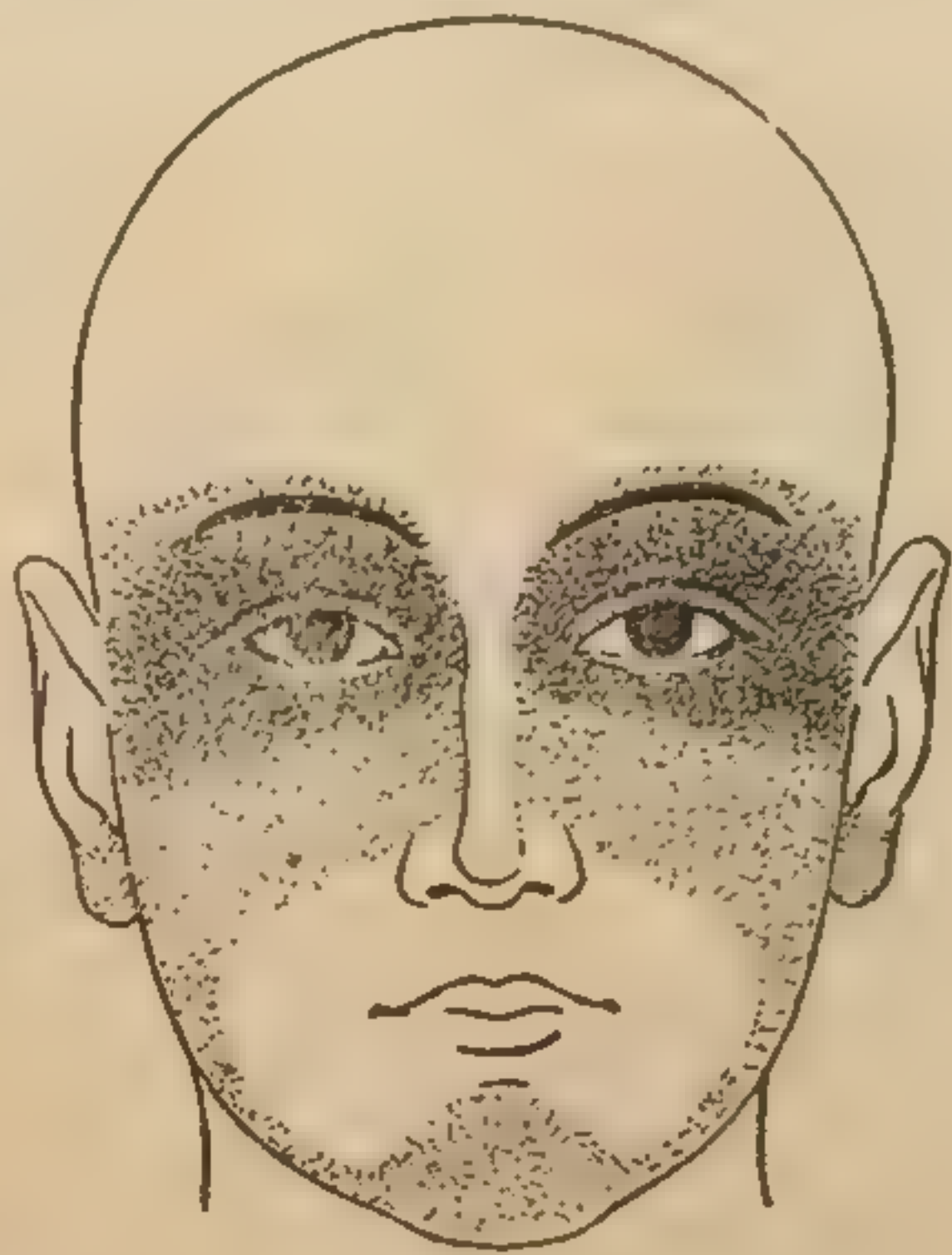


Рис. 1. Схема расположения румянца.



Брови подводятся коричневой краской, причем они должны быть всегда немного темнее цвета волос. При подводке бровей черная краска употребляется за очень редким исключением.

По своей окраске и форме брови различны. У южан обычно они густые, у северян реже. У людей с очень светлыми или рыжими волосами брови чаще всего светлые. Густота их и изменение формы достигаются способом подрисовывания.

Форма бровей сказывается на выражении лица. Густые, сросшиеся у переносицы брови придают лицу суровое, мрачное выражение. Если внешние уголки бровей опущены книзу, лицо делается печальным, унылым. Высоко поднятые, круглые брови придают лицу выражение удивления, наивности. Все это необходимо учитывать. Если природные формы бровей исполнителя соответствуют задуманному гриму, их следует лишь слегка подчеркнуть по верхнему краю, чтобы поднять выше и сделать глаза более открытыми. Если надо изменить природную форму бровей, исполнитель частично или полностью замазывает собственные брови туалетным мылом или заклеивает их тонким слоем гумоза, смешанного с общим тоном. Теперь можно нарисовать или наклеить брови любой формы. К полному закрашиванию природных бровей и к наклейке искусственных следует прибегать очень осмотрительно. Особенно если исполнитель или исполнительница играют роли молодых людей.

Для изменения формы носа существуют два основных приема: живописный и скульптурно-объемный. Первый осуществляется с помощью красок, второй — налепок из гумоза или путем подтягивания кончика носа тонкой шифоновой ленточкой.

Изменение формы носа также влияет на выражение лица. Чтобы сделать нос прямым, обе стороны его спинки очерчивают двумя параллельными линиями красновато-коричневого тона, которые потом ступеньками пальцами к щекам. Затем спинку носа слегка высветляют. Граница между спинкой и боками носа не должна быть резкой. Чтобы сделать нос короче, следует слегка затемнить его кончик. Небольшая тень, поставленная поперек носа, между спинкой и его кончиком, и светлый блик на его конце создают впечатление курносости. В этом случае ноздри слегка подрисовываются вверх. Разумеется, живописными приемами можно лишь в небольшой степени изменить форму носа. Более значительные изменения достигаются с помощью налепок из гумоза. Мы остановимся



на них подробнее в разделе старческих гримов, так как в молодых гримах, где лицо должно выглядеть возможно более естественным, прибегать к наклейкам из гумоза мы советуем лишь в случае крайней необходимости.

При гримировке рта губы окантовываются темно-красной линией, которая затем ступенчато закрашивается внутрь. Верхняя губа всегда несколько темнее и тоньше нижней. Если в гриме необходимо изменить контуры рта, придать ему другую форму, сначала покройте часть своих губ общим тоном и очертите новый контур рта, придав ему нужный рисунок, сделав губы тоньше или пухлее, собранными или отвислыми.

Яркость губ зависит от яркости общего тона грима: на смуглом, сильно загорелом лице губы должны быть темнее, при светлом общем тоне — светлее. Чтобы краска на губах не стиралась, ее закрепляют одеколоном.

Естественно, что при подводке губ, особенно в молодом женском гриме, следует учесть, кого играет актриса. Скажем, при исполнении роли молодой трактористки или доярки яркая окраска губ неуместна. Но зато яркая окраска губ вполне закономерна, например, в пьесах Мольера или Гольдони, или в «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

После завершения грима лицо запудривается. При недостаточном количестве на лице румянца он усиливается уже после запудривания сухими румянами. Излишки пудры снимаются с бровей и ресниц!

### Старческий грим

Значительно большие трудности представляет создание грима для героя пожилого возраста, и особенно в тех случаях, когда роль старика играет молодой исполнитель, что в коллективах художественной самодеятельности случается нередко.

Обычно в старости лицо человека претерпевает ряд физиологических изменений: резче обрисовывается костный рельеф, выступают впадины и выпуклости; кожа лица становится желтовато-землистой и покрывается сетью больших и мелких морщин; волосы редеют и седеют; глаза становятся тусклыми; выпадают зубы, отчего вваливаются губы.

Конечно, единого стандарта при создании старческого грима быть не может. К тому же не у всех людей в одном и том же возрасте признаки старости одинаковы. Встречаются пожилые люди с хорошим цветом лица и почти без морщин.



Некоторые старики сохраняют хорошие зубы и не имеют седых волос. И в то же время седые волосы могут быть у человека в возрасте 30—45 лет.

Прежде чем приступить к созданию грима человека пожилого, артист должен тщательно изучить все «предлагаемые обстоятельства»: место и время действия, климат, социальный облик, профессию, условия труда, возраст, физическое состояние, характер темперамента образа, а в пьесах исторических — влияние среды, бытовые условия, моды и прически, характерные для того времени, и т. д.

В старческом гриме часто приходится пользоваться париками и наклейками. Если парик со лбом, его следует надеть до гримировки. Парик без лба можно надевать по окончании грима. Очень важно, чтобы парик точно соответствовал размеру головы. Если парик мал, он не годится; если велик, его необходимо ушить сзади или с боков и так, чтобы рубцы находились внутри парика. Лоб парика должен плотно облежать лоб актера. Подклеивается парик лаком к вискам. Границу между лбом и париком, чтобы она не была заметна, следует заклеить тонкой шифоновой или эксельсиоровой лентой шириной в один сантиметр, а затем покрыть общим тоном. В тех случаях, когда можно обойтись без парика, советуем играть со своими волосами. Плохой парик легко может испортить впечатление от самого хорошего грима. Создать видимость пробивающейся седины можно, присыпав волосы на висках исполнителя белой пудрой.

При накладывании общего тона к основному тону № 2 в старческом гриме прибавляют немного желтой или коричневой краски; полученным составом покрываются лицо и шея актера.

Руки гримируются морилкой. Чтобы создать впечатление старческой узловатой руки, кости и суставы на тыльной стороне высветляются, а промежутки между ними затемняются.

Большую роль в старческом гриме играют морщины. Если исполнитель роли сам пожилого возраста, то можно ограничиться прорисовкой на лице собственных морщин, усиливая и подчеркивая их. Но что делать в тех случаях, когда роль старика играет молодой участник коллектива? Создать морщины можно искусственно, движением лицевых мышц. Пусть исполнитель, сидя перед зеркалом, понаблюдает за своей мимикой, обнаружит, где на его лице появляются складки. Если нахмурить брови, то между ними появляются вертикальные морщины. Улыбка создает складки у внешних уголков глаз.



Подняв брови, вы обнаружите на лбу горизонтальные морщины и т. д.

Морщины можно разделить на три группы. Носогубные (идушие от носа к углам рта), вертикальные (между бровями), «мешки» под глазами и морщины, идущие от углов рта вниз, относятся к первой группе. Ко второй группе можно отнести горизонтальные морщины на лбу. Третья группа — это так называемые «гусиные лапки», мелкие морщины, расположенные веером у внешних краев глаз (рис. 2). Морщины луч-

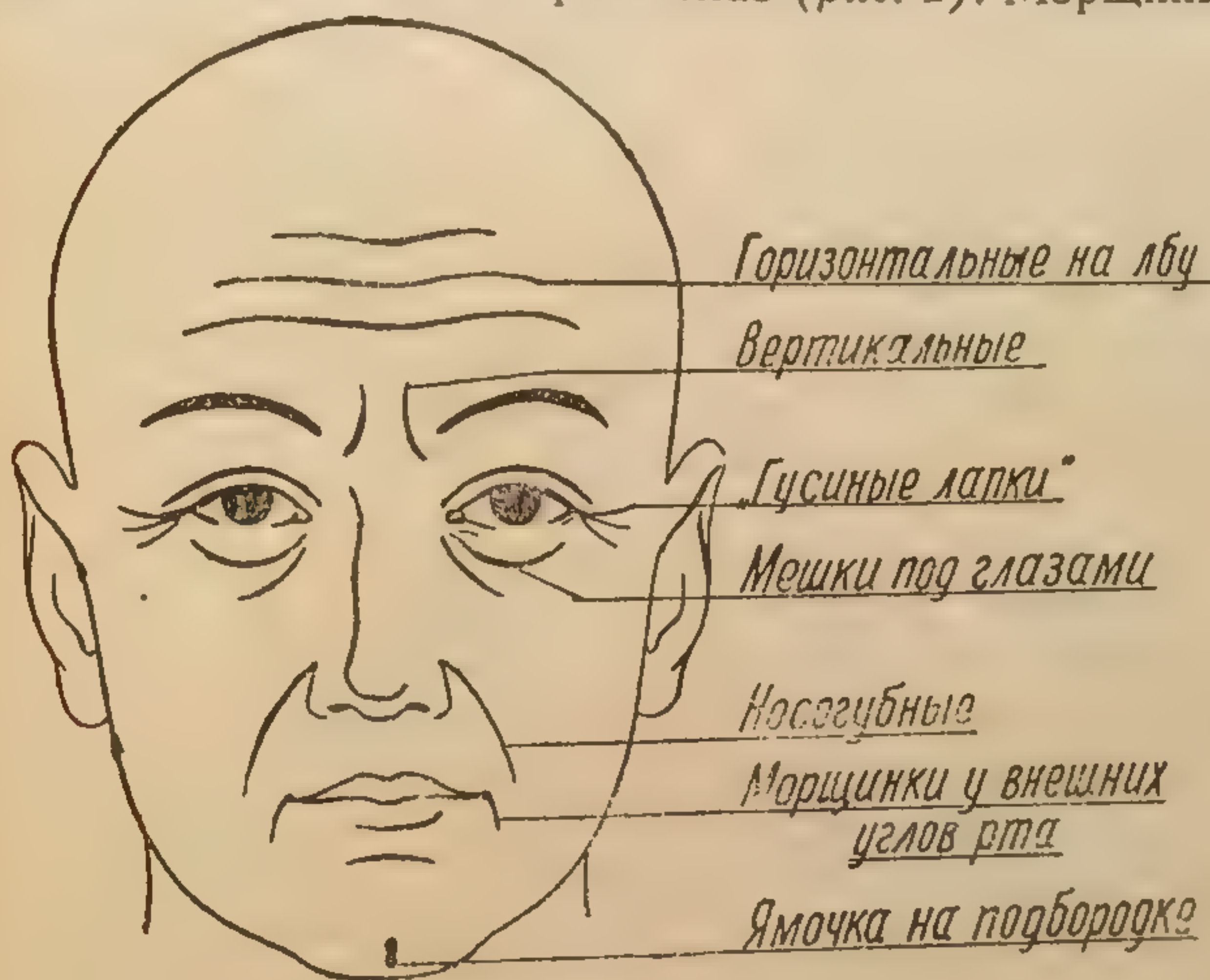


Рис. 2. Схема расположения морщин.

ше всего прорисовать тонкой кистью, смешав красную и коричневую краски. Середина морщин резче и темнее, а края тоньше, светлее, незаметно сходят на нет. Так как кожа над морщиной образует небольшую выпуклость, ее «высветляют» светлым бликом, с добавлением желтой краски. Этот блик над морщиной, тщательно сведенный затем на нет, придает морщине рельефность и естественность. Морщины следует наносить аккуратно. Неверно расположенные, небрежно очерченные или слишком резко прорисованные морщины создадут неверный грим.

Мы уже говорили о большом значении гримировки глаз. В гриме пожилого человека глазные впадины сильно



затемняются коричневой краской, верхние ресницы подводят-ся белилами, чтобы создать впечатление седых ресниц. Ниж-ние веки, подведенные светло-красной краской, придают гла-зам воспаленный вид. Покрыв белой краской брови против волоса и начесав их вниз, исполнитель придает им видимость седых, густых, нависших бровей.

Если расстояние от носа до верхней губы немного затем-нить коричневой краской, получится впечатление беззубого рта. Можно закрасить один или несколько зубов исполни-теля. Это делается так: два-три зуба предварительно насухо вытираются, затем закрашиваются коричневой гримироваль-ной краской. Чтобы краска не стерлась, ее покрывают клеем для грима, дают ей высохнуть (не закрывая рта). Если закра-сить несколько зубов, можно создать впечатление старческого беззубого рта.

Поставьте желтоватый блик на выступающей средней части нижней губы, немного затушуйте подбородок от опу-щенных уголков рта, и вы увидите, как губа примет несколько отвислый вид.

При наклейке усов лицо следует растянуть в улыбку так, чтобы кожа над верхней губой была натянута. Тогда на сце-не во время спектакля усы не отклеятся. Однако это непре-менно случится, если усы наклеить без указанной предосто-рожности. Еще лучше приклеить вначале небольшой, очень тонкий слой ваты, а усы наклеить сверху. Небольшие усики или бачки лучше прорисовать кисточкой, избегая наклеек. Готовые полные бороды из крепе приклеивают так: сначала наклеивается верхняя часть, затем нижняя и наконец боко-вая (на щеки и под челюстным углом).

Большая борода из крепе наклеивается по частям: сна-чала под подбородком, затем на подбородке, на щеки и под нижней челюстью. Приклеенную растительность следует крепко прижать полотенцем или тряпочкой, пока лак не про-сохнет. Наклеенную из крепе бороду затем подстригают нож-ницами, придавая ей нужную форму (рис. 3). Бакенбарды клеятся так же, как боковые части бороды. Формы бакен-бард меняются в зависимости от моды того или иного вре-мени. Так как растительность на щеках несколько реже, то края подклеенной бороды рекомендуется подрисовать на ще-ках тонкой кистью, конечно, учитывая общий цвет волос. Не следует забывать, что борода изменяет форму лица. Если, к примеру, борода закрывает часть щек человека с пол-ным лицом, его лицо покажется более худым.



Чтобы создать впечатление небритого лица, щеки и подбородок исполнителя покрываются серой краской или заклеившим окраске волос.

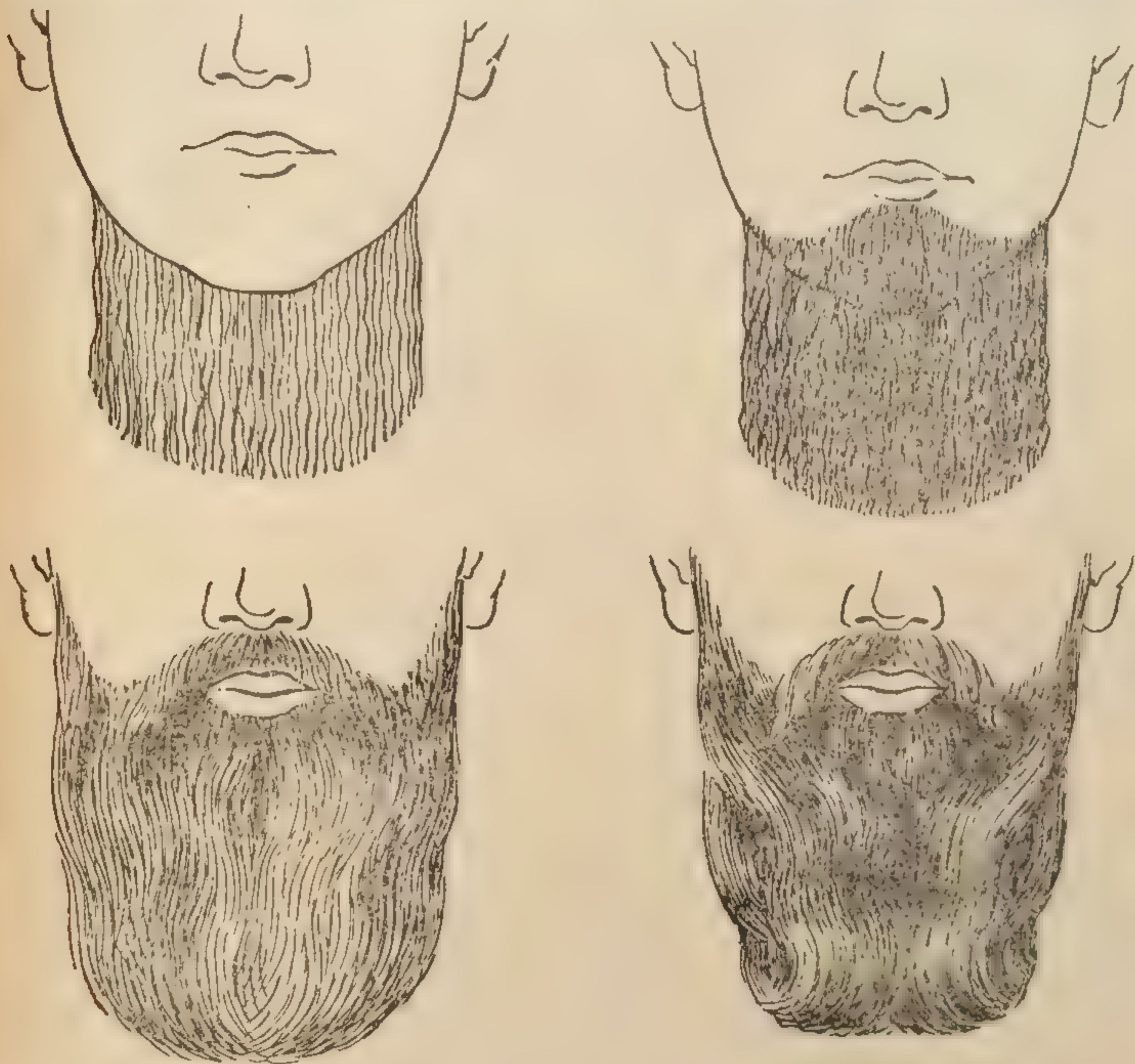


Рис. 3. Наклейка бороды.

Худую старческую шею можно сделать, выделив светлым тоном шею и кадык, а промежуток между ними затемнив коричневой краской, растушевав ее.

В старческих гримах часто приходится прибегать не только к наклейкам (усы, бороды), но и к наклейкам из гумоза для изменения формы носа.

Наклейку из гумоза наклеивают на совершенно сухую кожу до смазывания лица вазелином и накладывания на него общего тона. Для этого берут кусок гумоза нужной величины,



разминают его до тех пор, пока он не станет мягким и эластичным. Вылепив пальцами примерную форму наклейки, ее затем приклеивают к носу, прикладывают к коже и сглаживают края, сводя их на нет. После этого гумозу придают окончательную форму, покрывают общим тоном и гримируют, как собственный нос (рис. 4).

Существует еще способ изменения формы носа путем подтягивания его кончика тонкой (шириной в 1—1,5 сантиметра) шифоновой ленточкой. Для этого конец газовой или шифоновой ленточки крепко приклеивают к основанию носа, придержи-

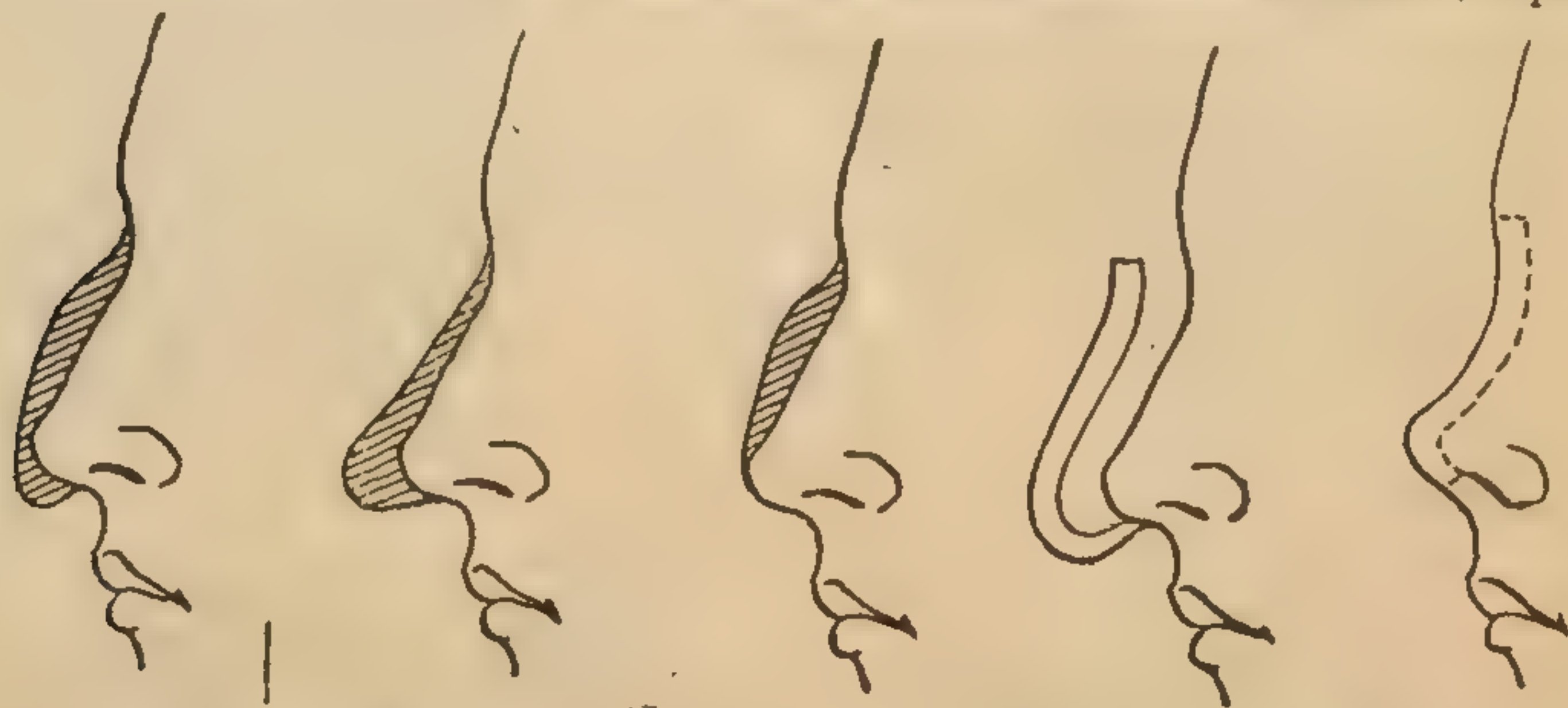


Рис. 4. Наклейки из гумоза.

Рис. 5. Способ изменения формы носа.

живая ее, пока лак не просохнет. Затем спинку носа смазывают лаком, поднимают одной рукой кончик носа вверх и подклеивают ленточку вдоль носа, пока лак не просохнет окончательно. После этого нос вместе с наклеенной на него ленточкой покрывается небольшим количеством общего тона (рис. 5).

Разумеется, одними гримировальными средствами образ старика не создать.

Чтобы образ пожилого человека получился живым, правдивым и убедительным, нужно не только соответственно загримировать свое лицо, но глубоко проникнуть в психологию старого человека, в его характер и во все обстоятельства его жизни, передать походку, ритм движений, манеру речи, тембр голоса и т. д.

Очень важно учитывать природные внешние данные самого исполнителя. Что-то в его лице, скажем, подчеркнуть гримом, а что-то смягчить, затушевать.

Если одну и ту же роль играют два исполнителя, это вовсе не значит, что оба они создадут совершенно одинаковый



грим, поскольку каждый из них трактует роль по-своему и находит в ней свое, индивидуальное решение. Обратимся к примеру. Роль Мерчуткиной в водевиле А. Чехова «Юбилей» играют две актрисы. Обе они изображают назойливую, бес-толковую, упрямую просительницу. Но одна исполнительница, исходя из собственных природных данных, делает Мерчуткину грузной женщиной с тупым выражением лица, на кото-ром особенно выделяются мясистый нос, густые седые брови и широкий упрямый подбородок. Другая же — суетливой, вертлявой старушкой с мелкими чертами лица, маленькими колючими глазками, пронырливым, утиным носом и тонкими губами.

Обе трактовки роли, оба типа Мерчуткиной закономерны, поскольку они раскрывают существо образа.

### Характерные гримы

Наиболее сложными и многообразными являются так на-зываемые характерные гримы. Научиться их создавать можно только путем большой практики и систематической трени-ровки. Поэтому мы остановимся лишь на самых распростра-ненных видах характерных гримов.

К ним относятся гримы с ярко выраженной ведущей чер-той характера, патологические (разных болезней), фантасти-ческие и сказочные, еще встречающиеся в некоторых пьесах для детей, в отдельных балетных и оперных спектаклях.

Ведь создавая на сцене образ живого человека, необхо-димо донести до зрителя все свойства его натуры, все основ-ные черты его характера.

Это требует тщательной предварительной работы.

Как мы уже упоминали, на характер человека оказывают влияние: возраст, физическое состояние, профессия, условия труда и ряд других факторов.

Каждый человек обладает особой психикой, свойствен-ным ему складом ума, вкусами и привычками. Характер его складывается из множества очень разнообразных, а иногда прямо противоречивых черт. И тем не менее в основе харак-тера человека лежат одна-две преобладающие черты. И их можно подчеркнуть гримом.

Работая над ролью, исходя из поведения персонажа в пьесе, из его действий и поступков, исполнитель определяет, что же является главным в роли, какие черты характера



героя преобладают. Возьмем несколько хорошо известных образов из нашей классической драматургии.

В драме А. Н. Островского «Гроза» ведущими чертами характеров таких ярких представителей «темного царства», как Дикой и Кабаниха, становятся самодурство, деспотизм, жестокость. А помещик Плюшкин в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» воспринимается нами как «прореха на человечестве», скупость начертала на нем неизгладимый отпечаток. Упрямство и подозрительность Собакевича в том же произведении становятся движущими силами его поступков.

В Подколесине, герое комедии Н. В. Гоголя «Женитьба», лень и нерешительность окончательно задушили остальные свойства его натуры. Из образа Хлестакова в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» так и выглядывает хлестаковщина, олицетворяющая легкомыслие и пустоту. Эти отличительные черты характера перечисленных персонажей следует подчеркнуть при гримировке.

Разумеется, нет и не может быть единого стандарта грима для скупца или негодяя, плута или лентяя, упряма или самодура. Выявляются и подчеркиваются эти черты характера игрой исполнителя, умелым их воплощением.

Внимательно приглядываясь к лицам окружающих нас людей, мы увидим, что, хотя выражение чувств гнева и радости, горя и досады, злобы и зависти у каждого человека свое, тем не менее существуют определенные изменения черт лица, свойственные в определенном душевном состоянии почти всем людям.

Так, испытывая чувство гнева, человек сдвигает брови; между ними образуются вертикальные складки, губы при этом обычно плотно сжимаются. Веселому, радостному состоянию всегда сопутствует улыбка. Когда человек улыбается, возле глаз образуется сеть мелких морщин, уголки бровей поднимаются, на щеках (особенно у женщин) иногда появляются «ямочки». Если герой пребывает в состоянии испуга, большого удивления, его брови приподнимаются вверх, глаза становятся круглыми, а в состоянии печали, уныния — внутренние концы бровей приподнимаются, а внешние опускаются, становятся очень заметными носогубные морщины. Все это должно быть учтено при гримировке.

Следует помнить, что не всегда внешность человека соответствует его характеру. Черствые, жестокие люди порой обладают привлекательной внешностью, тогда как подчас



под суровым выражением лица и хмурым взглядом таится отзывчивое сердце.

Мы уже упоминали, как тесно связан грим с мимикой актера. Особенно это важно помнить при создании характерных гримов. «Каждый грим надо уметь носить, принаравливая к нему свой тон и мимику», — говорил известный русский актер, педагог и режиссер А. П. Ленский.

К сложным относятся гримы людей различных национальностей, которые нередко встречаются в пьесах советских и зарубежных писателей. Чтобы правильно загримировать лицо, исполнителю следует знать некоторые общие характерные черты в лицах людей из стран Азии и Африки.

У азиатских народностей широкое, плоское лицо, выдающиеся скулы. Цвет кожи желтовато-коричневый (у монголов более смуглый, у китайцев и японцев несколько светлее). Глаза с узким разрезом, слегка приплюснутый нос.

Основным тоном (смешав загарный тон с желтой краской) покрываются лицо, шея и уши гримирующегося. На скулы, для большей рельефности, ставятся блики, а снизу скулы подчеркиваются коричневыми тенями. Стенки носа не затемняются, отчего он выглядит шире, на ноздри ставятся блики. Глаза не подводятся, у внутренних и внешних концов их проводятся черной краской маленькие, короткие, косые черточки, что придает глазам раскосость. Расстояние между бровями следует увеличить, замазав их около переносицы, а внешние уголки бровей чуть приподнять.

У негров темный, почти черный цвет кожи; волосы короткие, густые, мелко вьющиеся; широкий, приплюснутый нос, круглый разрез глаз, полные губы, очень белые зубы и несколько выдвинутая вперед нижняя часть лица.

Для основного тона на лицо и шею актера, исполняющего роль негра, кладется тонким слоем темно-коричневая краска (для мулатов — светло-коричневая). На руки надевают черные перчатки или покрывают их жидкой темной гримировальной краской или морилкой. Эта краска быстро высыхает, мало пачкает белое и легко смывается теплой водой с мылом.

Глаза подводятся черной линией. Губы путем окантовки увеличиваются и покрываются светло-серой (но не красной) краской.

Национальные гримы чрезвычайно разнообразны. В нашей большой статье нет возможности остановиться на них более детально. Необходимо только помнить, что в национальных гримах



мах все должно быть реалистично, без подчеркивания и преувеличения специфических национальных особенностей.

Патологические гримы (разных болезней) на сцене встречаются не часто. Внешне в результате большинства болезней человек становится бледным, худым, или, наоборот, лицо его пылает лихорадочным румянцем, кожа краснеет. При болезни почек лица людей становятся одутловатыми, а под глазами появляются отеки. При болезнях печени кожа лица имеет желтоватый оттенок. У алкоголиков — воспаленные, красные, слезящиеся веки, синевато-багровый нос и мешки под глазами.

Напомним еще раз о том, о чем говорилось выше. Создание высокохудожественного грима — большое искусство. Немало трудов придется положить каждому исполнителю той или иной роли, прежде чем он найдет верный и точный грим, соответствующий внутреннему содержанию образа. Но поиски эти всегда приносят творческое удовлетворение.

---

изгот

Особое м  
В слож  
ченная бут  
миссеру гл  
Предлаг  
ставит свое  
ления бут  
вается об  
маше. Это  
производит  
доступных  
клей, мел,  
Из пап  
форме пре  
метровую  
туры, как  
Нет  
использов  
Если  
Н. В. Гог  
изготовит  
дорами и  
обливны  
Нава  
свежими



И. КУЗЬКИН

## ИЗГОТОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ БУТАФОРИИ ИЗ ПАПЬЕ-МАШЕ

Особое место в искусстве театра занимает бутафория. В сложном деле создания спектакля талантливо выполненная бутафорская вещь зачастую помогает актеру и режиссеру глубже выразить основную идею пьесы.

Предлагаемая статья ввиду ограниченности объема не ставит своей целью раскрыть все способы и приемы изготовления бутафорского оформления спектакля. В ней рассказывается об изготовлении театральной бутафории из папье-маше. Это несложный способ, и с его помощью можно воспроизводить изделия различной формы и фактуры из таких доступных материалов, как гипс, бумага, мука, столярный клей, мел, олифа и другие.

Из папье-маше можно изготовить простые и сложные по форме предметы различных размеров: фрукты, овощи, трехметровую скульптуру или такой элемент китайской архитектуры, как фантастический дракон.

Нет спектакля, в оформлении которого не была бы использована театральная бутафория из папье-маше.

Если коллектив работает над инсценировкой по повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка», то здесь бутафоры могут изготовить горки спелых арбузов, корзины с яблоками, помидорами и другими овощами, а также национальную посуду, обливные горшки и т. п., и все это из папье-маше.

Наваленные друг на друга арбузы покажутся зрителям свежими, тяжелыми, полными соков, на самом же деле —



это бутафорские вещи, изготовленные умело, талантливо, со вкусом. Внутри бутафорские арбузы пустые, отчего они легкие, но в то же время материал, из которого они изготовлены, отличается прочностью.

На сцене многих наших театров с успехом идет пьеса «Лиса и виноград» бразильского драматурга Фигейредо, действие которой происходит в Древней Греции. Декорации в этой пьесе представляют трехметровые кариатиды на полутораметровом постаменте, украшенном барельефом. Необходимы на сцене и краснофигурные вазы и другие предметы быта столь далекого времени. Кариатиды, барельеф и вазы изготавливаются из папье-маше, расписываются клеевыми красками и протонируются нитроэмалью.

В одном из московских театров был поставлен спектакль «Три мушкетера» по роману Дюма. Как только открывался занавес, перед зрителем возникала серая пыльная дорога со скачущими по ней четверыми всадниками. Встречный ветер трепал гривы лошадей, мелькали кустики травы, отдельные предметы. Создавалось полное впечатление скачки галопа. Но эти лошади были сделаны из папье-маше, оклеены плюшем, расписаны и механизированы.

Широко используется папье-маше в качестве украшений мебели и интерьера, имитируя резьбу по дереву и металлическую отделку.

### Мастерская и ее оборудование

Для изготовления театральной бутафории из папье-маше необходима оборудованная мастерская. Помещение, отведенное под мастерскую, должно быть светлым и просторным (примерная площадь 12—20 квадратных метров).

В мастерской необходимо иметь: глину в рабочем состоянии; щит из теса (размер 2×2 метра) для лепки барельефа и горельефа; два щита из 40-миллиметровых досок (размер 80×80 сантиметров и 80×100 сантиметров) для тяги моделей круговым и перекидным шаблоном; сушильный шкаф для сушки папье-маше; рабочий верстак, оборудованный тисками; газовую плиту, или электроплитку, или просто плиту с газовым отоплением для варки клейстера и столярного клея.

Кроме оборудования, в мастерской должны быть инструменты: комплект стеков для лепных работ (рис. 1); два ведра, гипсовка резиновая, три-четыре деревянных клина, мутовка и нож для формовки (рис. 2); ведро, две алюминиевые ка-



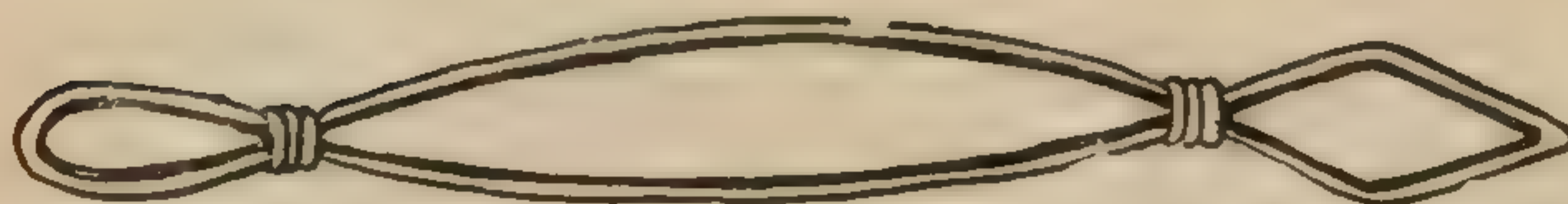
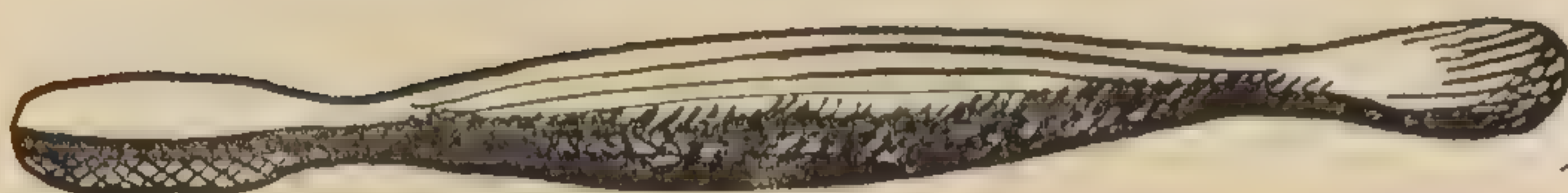


Рис. 1. Комплект стеков для лепных работ.



стрюли (на три-четыре литра каждая) для варки клейстера; клееварка (рис. 3) для варки столярного клея; ее легко сделать из двух консервных банок (рис. 3); молоток, топорик, ножовка, кусачки, клещи, ножницы для железа, зубило, не-

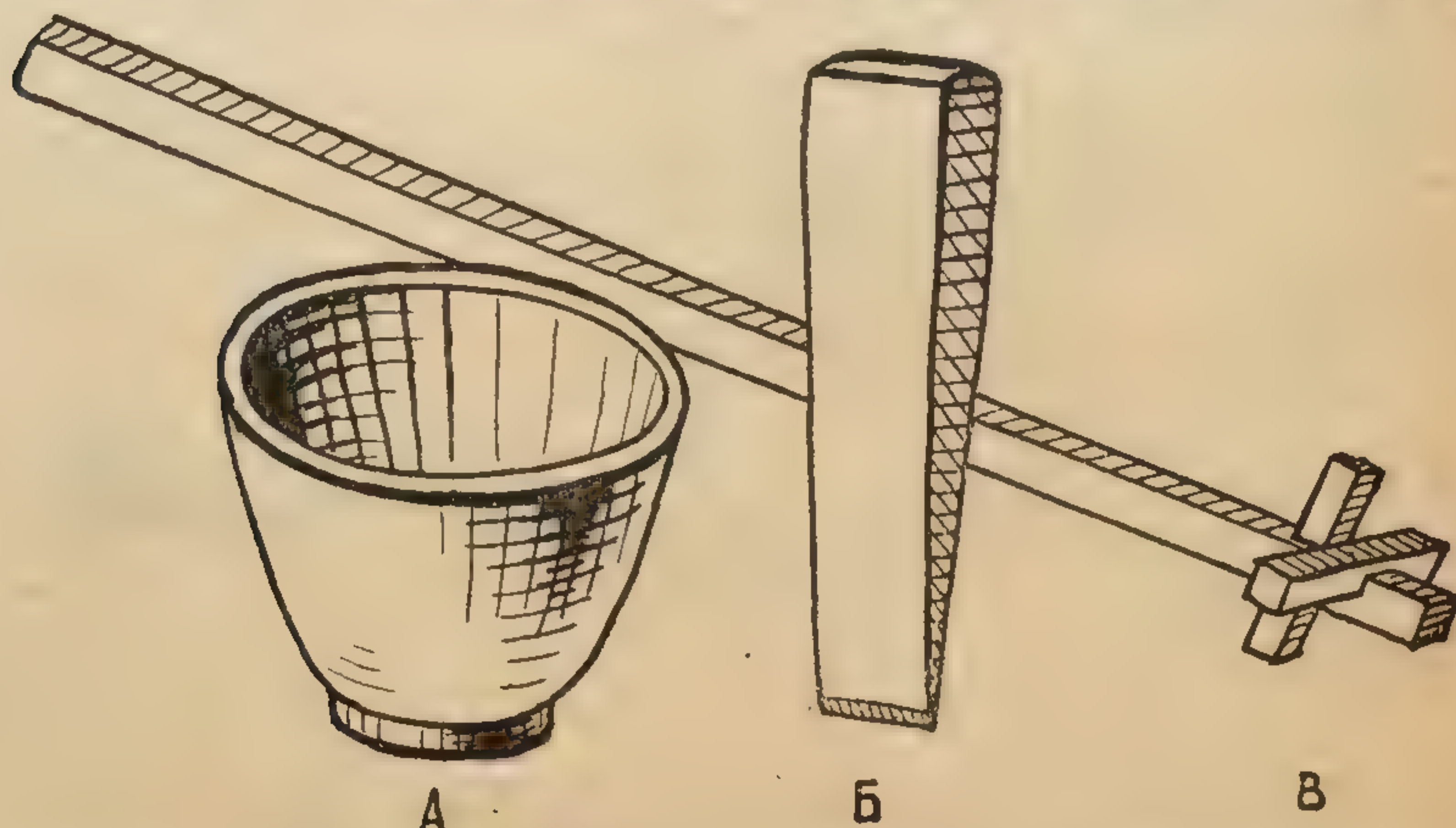


Рис. 2. А — тигловка, Б — клин, В — молоток.

сколько напильников (два плоских, один трехгранный, один круглый, один полукруглый и др.); несколько ножей, шило, лобзик для монтажных работ, куда входят: обрезка папье-маше, изготовление каркаса, соединение швов, заделка швов и в отдельных случаях изготовление деталей из металла и дерева.

Кисти щетинные (от 10 до 24 номера) — пять штук, флейц — один, ручник — один. Небольшой кусок толстой резины (сечением 6—8 миллиметров) и несколько консервных банок для отделочных работ и росписи.

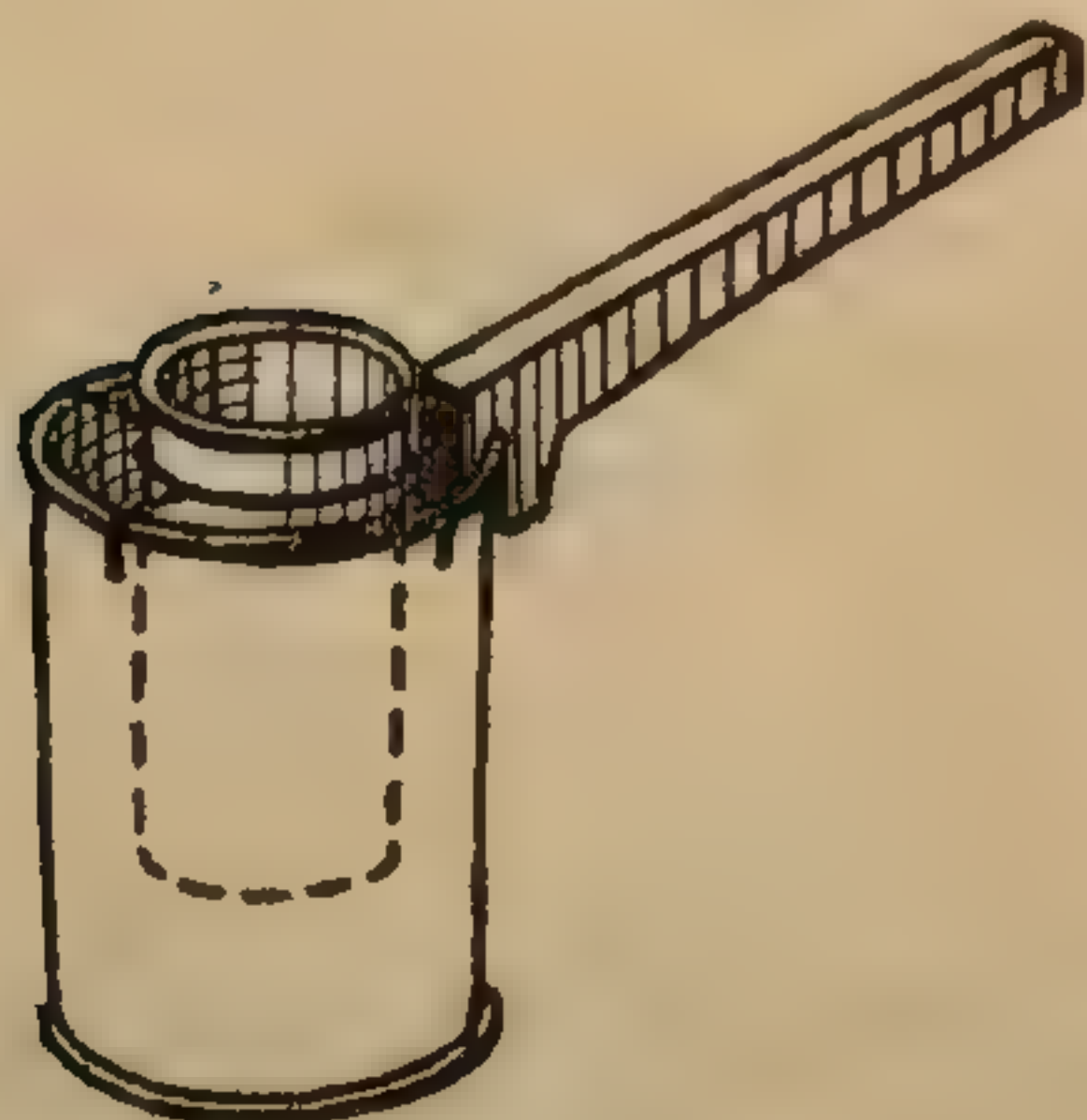


Рис. 3. Клееварка.

### Папье-маше.

Бутафорские работы из папье-маше по гипсовым формам

Способ выклейки папье-маше по гипсовым формам широко распространен в театральном производ-



стве. По гипсовым формам можно выполнить выклейку нескольких экземпляров одной и той же модели. Выклеенное по форме папье-маше точно воспроизводит модель. В этом способе различают два вида лепки модели: лепка от руки и тяга моделей круговым и перекидным шаблонами (столовые и чайные сервизы, декоративные вазы, шлемы, балясины и другие тела вращения простого и сложного профиля).

Модели простого профиля тянутся круговым шаблоном, а модели сложного профиля — перекидным.

**Объемные предметы из папье-маше.** В качестве примера разберем процесс изготовления яблока. Прежде всего модель яблока лепится из глины или пластилина. Для подготовки модели к формовке существуют два варианта:

1. По выступающей поверхности модель разрезается суровой ниткой на две части (рис. 4). Полученные половинки модели срезанной частью кладут на щит или фанеру. Вокруг половинок делается бортик из глины (рис. 5).

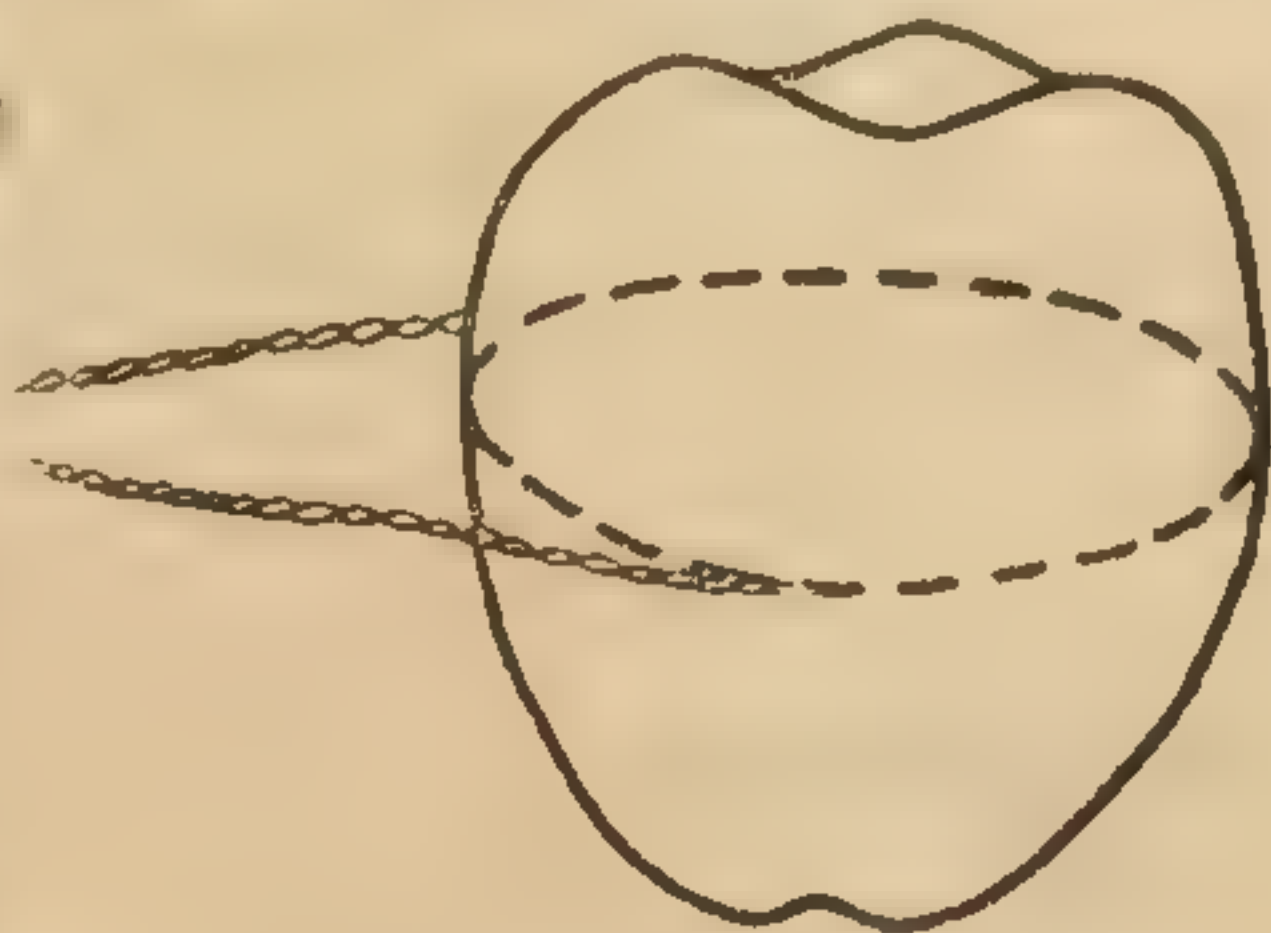


Рис. 4. Модель, разрезанная суровой ниткой.

2. По выступающей поверхности модель делится пластинками из жести на две части. В качестве пластинок можно использовать жести консервных банок. Пластинки вставляются в глину модели на 8—10 миллиметров. Они должны заходить одна на другую так, чтобы получился сплошной бортик, окружающий модель (рис. 6)<sup>1</sup>. Теперь модель готова к формовке. В первом случае формуются сразу обе половинки модели (рис. 7), а во втором — только первая половинка модели (рис. 8).

Раствор гипса готовится следующим образом: в ведро или алюминиевую кастрюлю наливают воду комнатной температуры (17—20°С). В воду насыпают гипс до тех пор, пока на поверхности воды не образуется островок нетонущего гипса, после чего содержимое следует энергично размешивать деревянной лопаткой или мутовкой — палкой с крестом на конце (см. рис. 2) до получения однородной массы. Соотношение воды и гипса в объемных частях примерно 1:1 (на 1 литр воды 1—1,2 килограмма гипса). Готовый раствор гипса

<sup>1</sup> Этот способ подготовки модели к формовке применяется в тех случаях, когда модель невозможно разрезать на две половинки.



накладывается на модель специальной лопаткой или просто рукой. Толщина стенок формы не должна превышать 4—6 сантиметров. При первом варианте формовки, когда греется гипс, можно вынимать глину из формы. Сначала удаляется бортик,

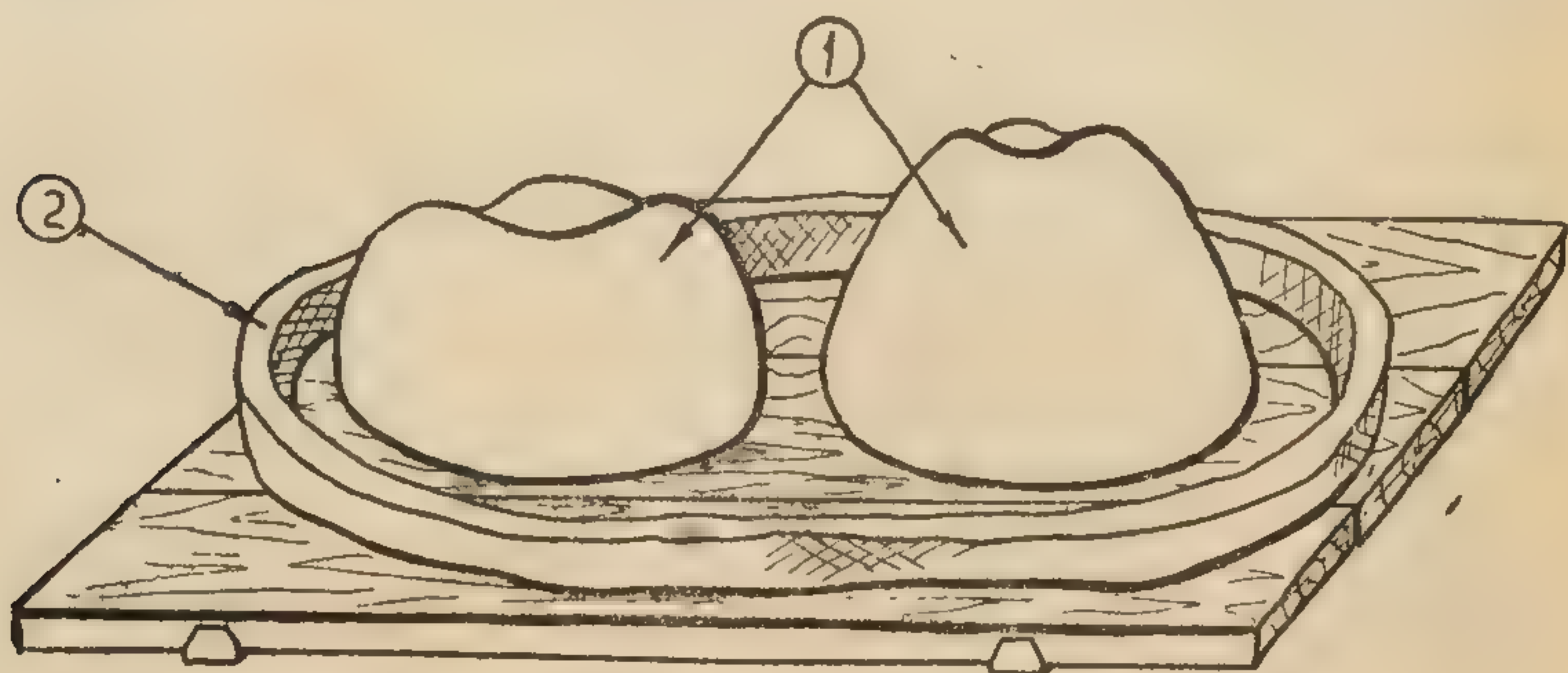


Рис. 5. 1 — модель из глины, 2 — бортик из глины.

а затем форма отделяется от щита или фанерки и поворачивается. Глину надо вынимать осторожно, чтобы не повредить форму. Не рекомендуется вынимать глину металлическими предметами.

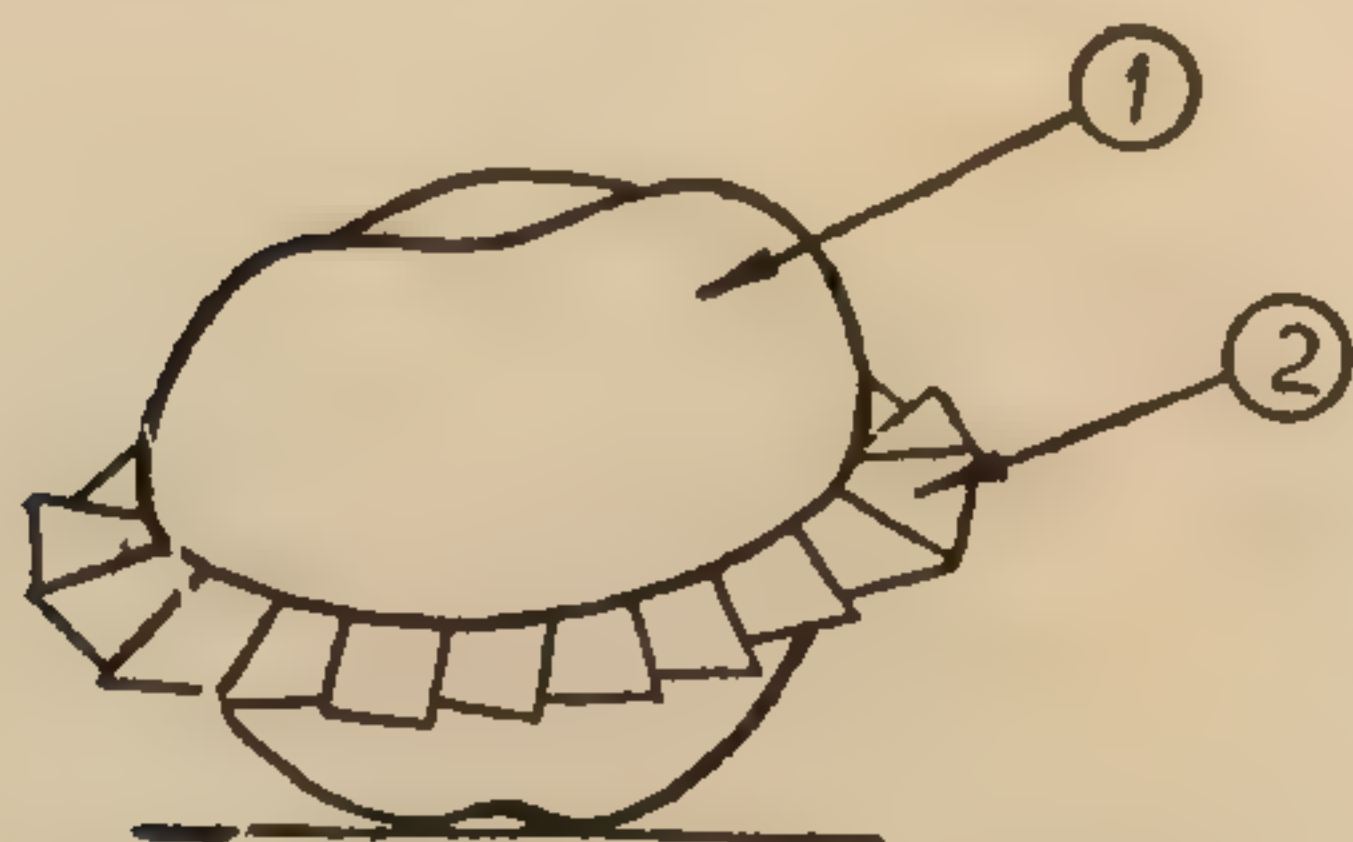


Рис. 6. 1 — модель из глины, 2 — пластинки из жести.

При втором варианте формовки, когда греется гипс, модель поворачивается так, чтобы половина гипсовой формы была внизу, пластинки удаляются, а место, с которого их удалили, зачищается и смазывается (рис. 9). Лучшая смазка для гипса — расплавленный стеарин с керосином (или парафин со скипидаром) в пропорции 1:5 весовым частям.

Для смазки используется также вазелин, солидол, олифа или просто жидкая глина. Вторую часть модели формуют так же, как и первую. По затвердении гипса (через 20—30 минут) форма снимается с модели. Если половинки формы трудно разъединить, то в шов легкими ударами вбивают деревянный клин (рис. 10). Шов предварительно зачищают ножом. Перед выклейкой папье-маше форму очищают от остатков глины и



удаляют с поверхности ее неровности металлической сеточкой или сухой бумагой.

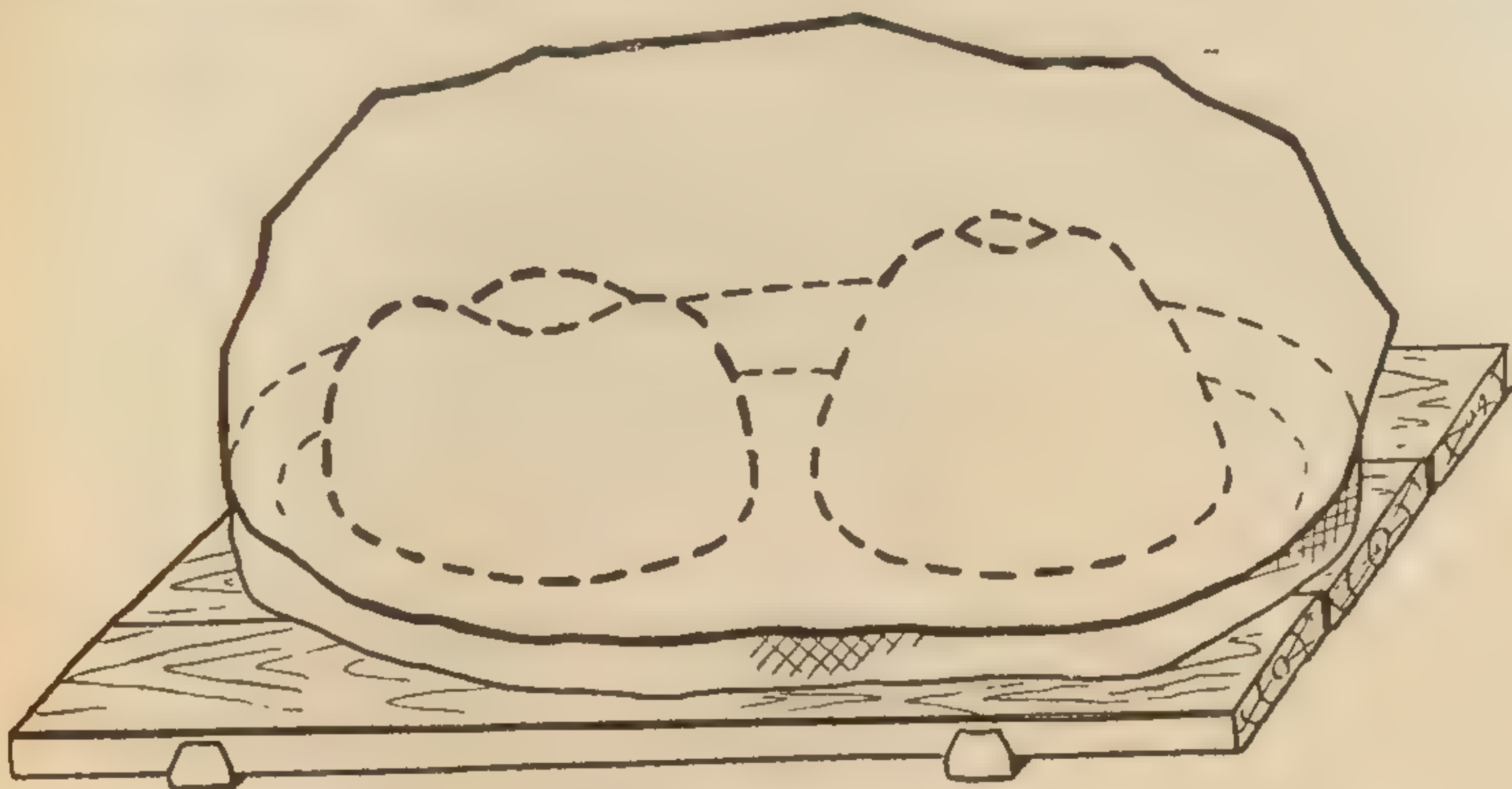


Рис. 7. Формовка обеих половин модели.

Прежде чем перейти к выклейке папье-маше, надо сварить клейстер. Клейстер варится из ржаной муки. Мука сначала хорошо размешивается в холодной воде, затем в этот раствор вливают горячую воду (кипяток), одновременно помешивая. Полученную массу на легком огне доводят до кипения.

Бумага для выклейки папье-маше должна быть двух цветов или же разная по фактуре (оберточная и газетная). Это необходимо, поскольку выклейка папье-маше по гипсовой форме производится в несколько слоев (от 6 и более в зависимости от величины модели). Чтобы не сбиться в выклейке каждого слоя, цвет бумаги или ее фактуру чередуют. Этим достигается равномерная толщина папье-маше по всей поверхности модели. Бумага смазывается клейстером не очень густо, но так, чтобы она была влажной и мягкой. Для первого слоя бумага смазывается только с одной стороны. Выклейку папье-маше начинают с торцов формы кусочками бумаги размером  $2 \times 3$  сантиметра (рис. 11а). Бумагу нарезать ножницами не следует, так как в этом случае острые края ее кусочков будут плохо

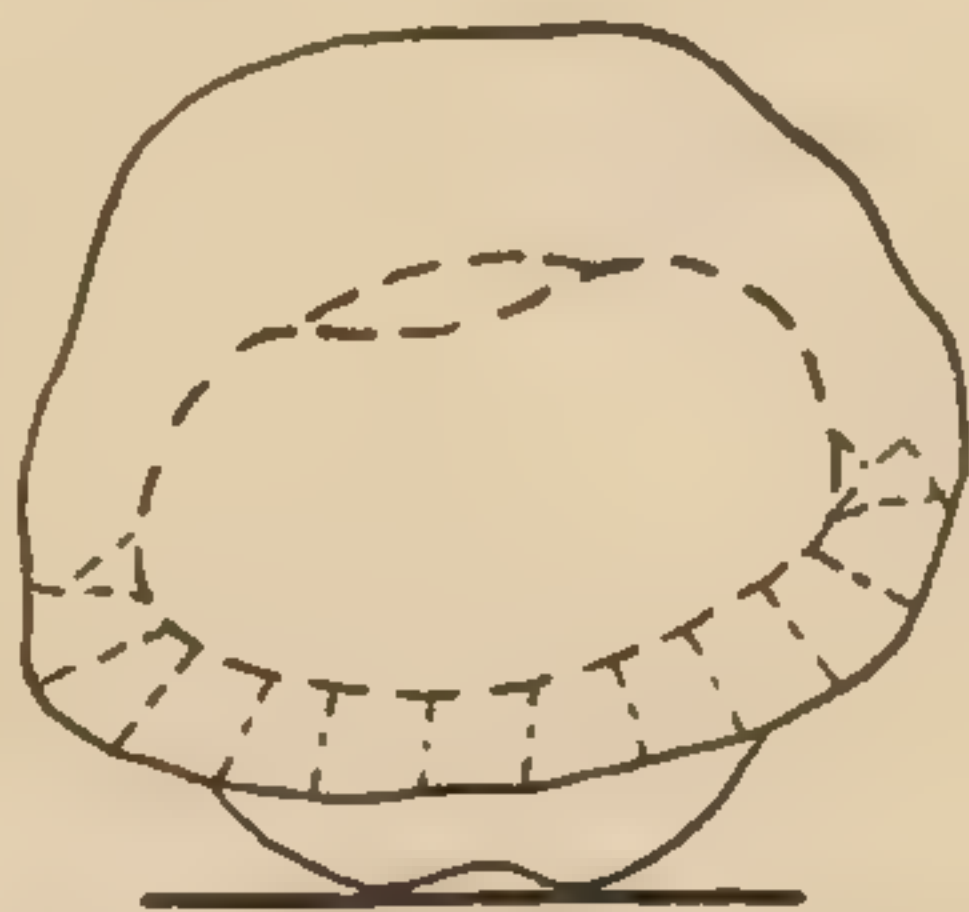


Рис. 8. Формовка первой половины модели.



подклеиваться. Бумага же, разорванная руками, плотно и прочно приклеивается и образует как бы сплошной, ровный слой, расположенный по форме. Кусочки бумаги при выклейке папье-маше подклеивают так, чтобы края одного кусочка



Рис. 9. Удаление пластинок с гипсовой формы.

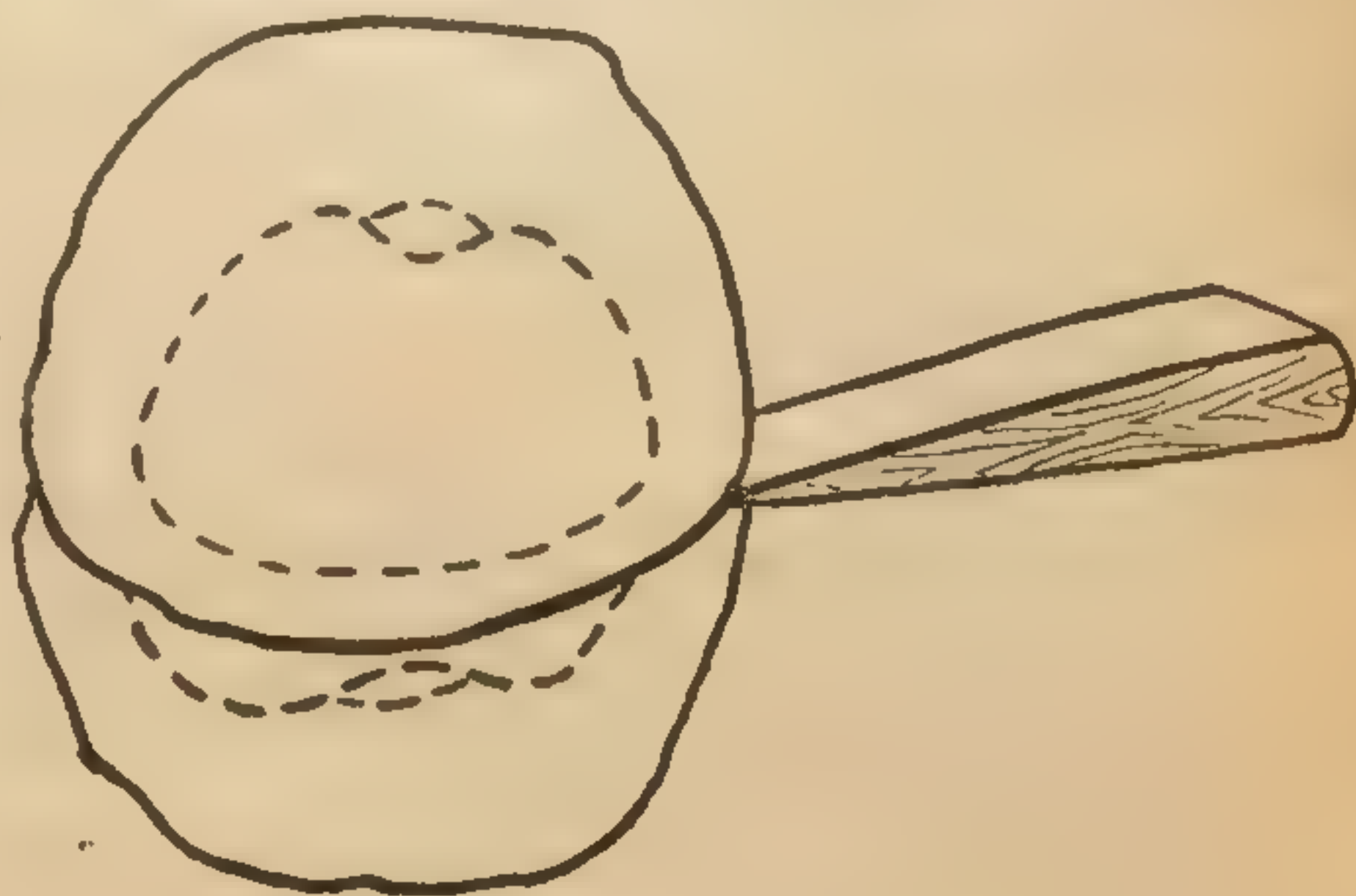


Рис. 10. Вбивание деревянного клина.

чуть накладывались на другой (рис. 11б), и так слой за слоем, пока не будет выклеено 5—6 бумажных слоев, чередующихся по цвету. Выклеенное папье-маше обеих поло-



А

Рис. 11а. Выклейка папье-маше с торцов формы.



Б

Рис. 11б. Накладывание краев одного кусочка на другой.

винок необходимо просушить. Однако сушить папье-маше при большой температуре нельзя. Не рекомендуется также держать папье-маше в форме до полного высыхания. Слегка влажное папье-маше вынимают из формы и прикрепляют на щит (рис. 12). Всю поверхность папье-маше, закреп-



ленную на щите, смазывают тонким слоем клейстера. По высухании папье-маше снимают со щита и обрезают ножом, как показано на рисунке 13. Затем приступают к сборке модели, которая состоит из двух половинок.

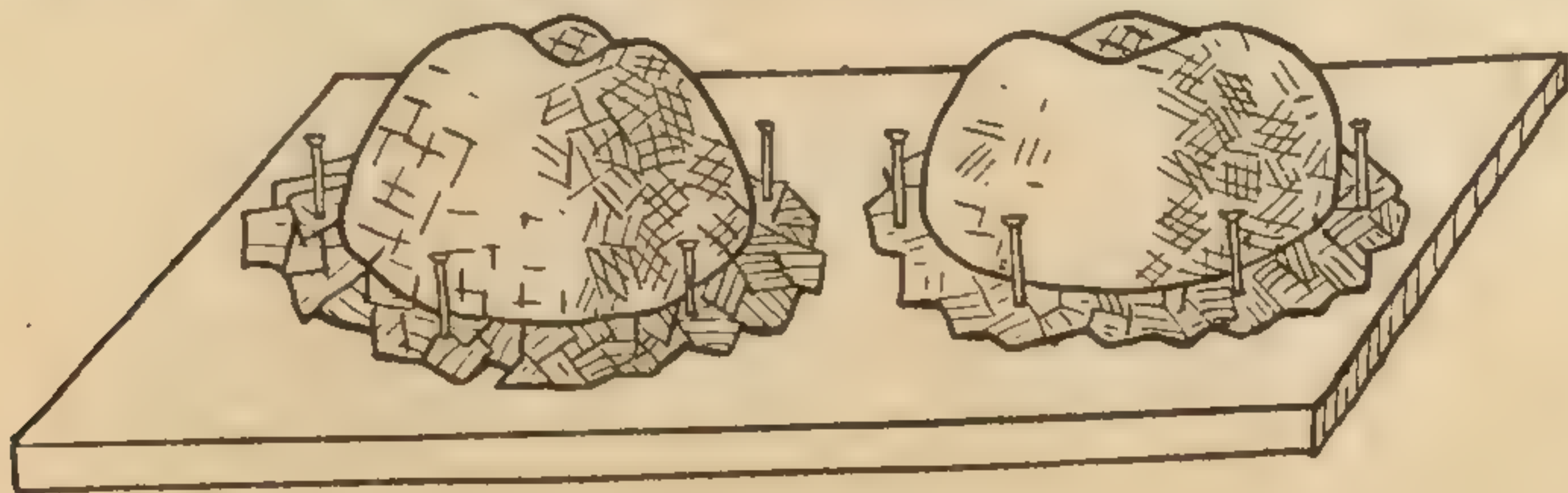


Рис. 12. Папье-маше, прикрепленное на щите.

Существует несколько способов соединения швов: скрепление проволочными скобами, сшивание ниткой с помощью кривой иглы, заклейка шва с наружной стороны и др. Наиболее быстрый способ соединения швов для сборки небольших моделей (яблока, груши, всевозможной кулинарии и т. п.) — это скрепление деревянными шпильками. С этой целью заготов-



Рис. 13. Папье-маше, снятое со щита.

ливают шпильки длиной 10—12 сантиметров. Шов модели смазывают столярным клеем и соединяют одну половинку модели с другой. Соединенные половинки модели прокалывают шилом в трех-четырех местах. В полученные отверстия вставляют деревянные шпильки, смазанные столярным клеем (рис. 14). Клей столярный варят в клееварке следующим способом. Разбив на мелкие кусочки, клей засыпают в клееварку, заливают водой и затем варят до полного растворения на газовой плите или электроплитке. Для более быстрого растворения клея нужно время от времени его помешивать. Можно заранее, накануне, залить клей холодной водой. Это ускоряет процесс варки. После того как клей просох на деревянных шпильках, ножом срезают торчащие концы шпилек.



Срезанные торцы шпилек и шов заклеивают кусочками бумаги (рис. 15). После просушки модель надо зачистить наждачной бумагой, загрунтовать, то есть покрыть несколькими тонкими слоями грунта, так называемого левкаса.

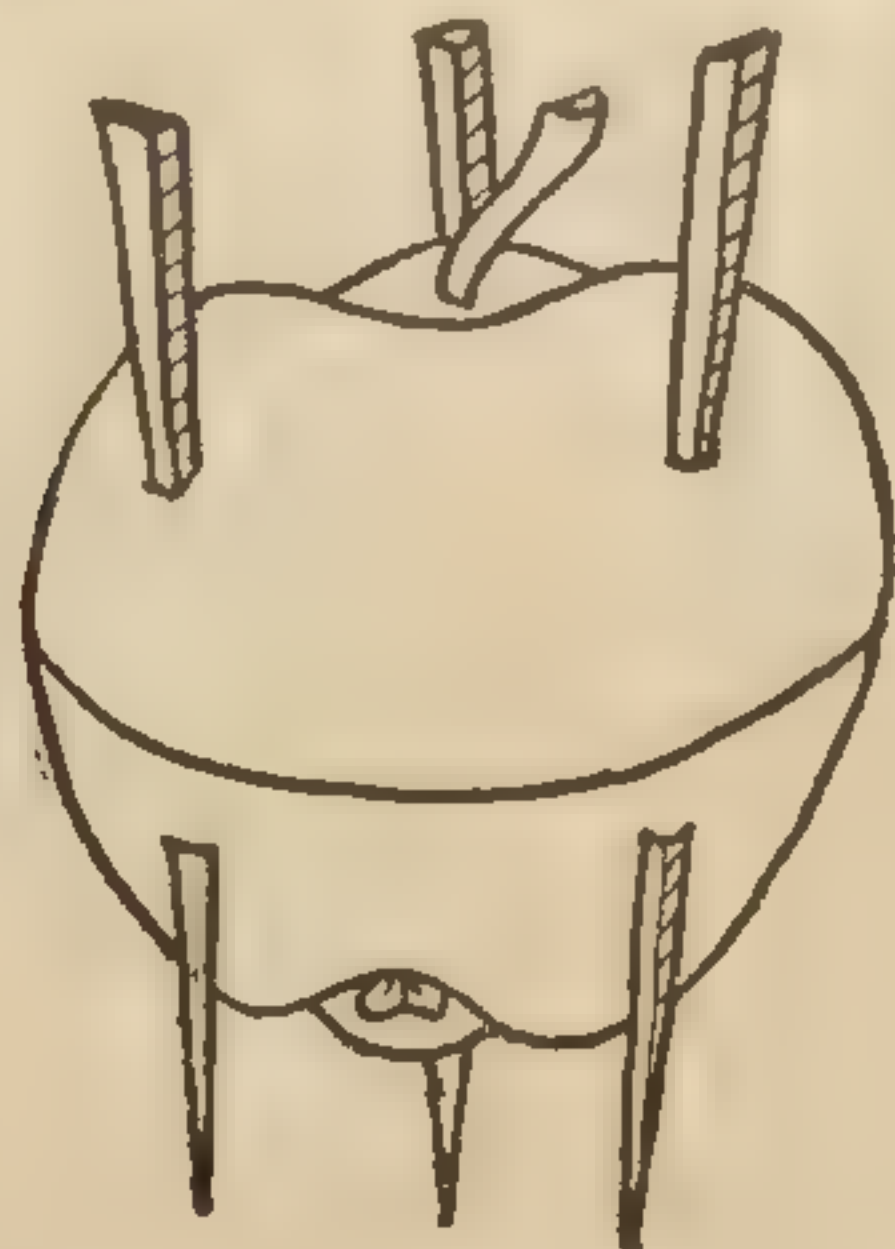


Рис. 14. Деревянные шпильки.

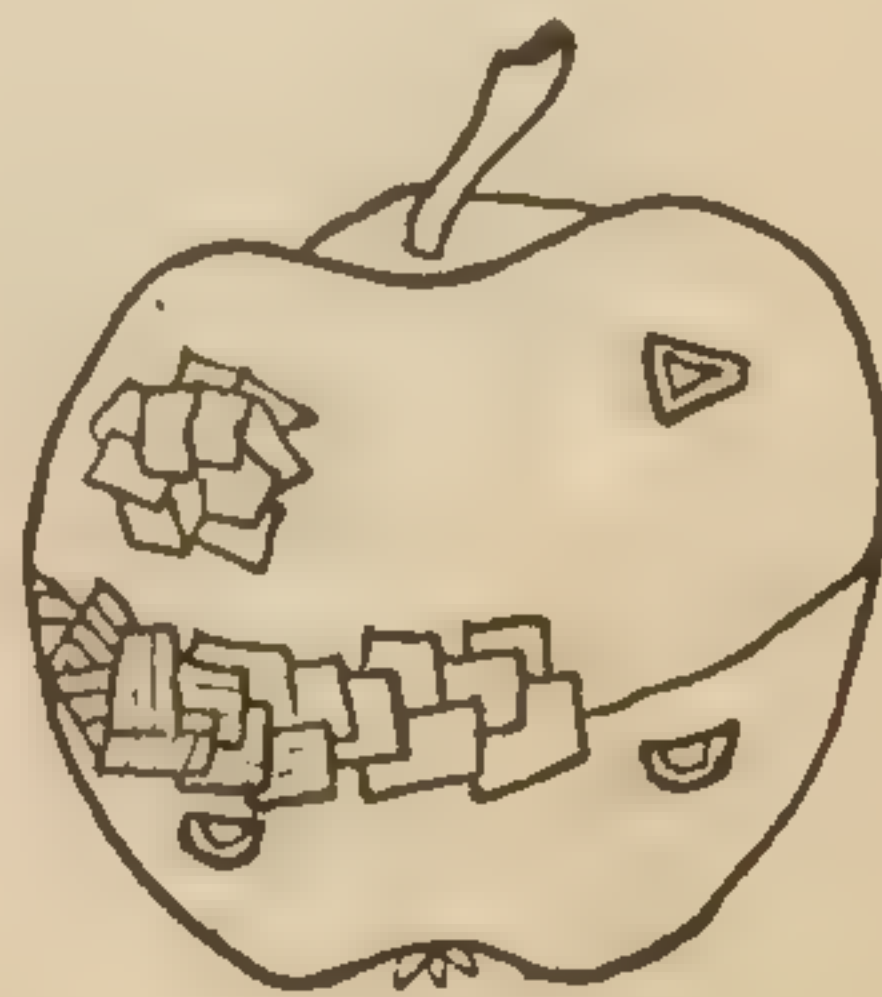


Рис. 15. Торцы и шов, заклеенные кусочками бумаги.

### Рецепт приготовления левкаса

Берутся мел молотый и просеянный — 50 объемных частей, клей столярный сваренный — 15 объемных частей, олифа — 5 объемных частей, горячая вода — 30 объемных частей. Мел замешивается на горячей проклейке (из столярного клея) с небольшим количеством олифы. Полученную массу разводят горячей водой до сметанообразного состояния и на слабом огне доводят до кипения.

Левкас употребляется в теплом состоянии. Каждый новый слой грунта накладывается лишь после того, как просохнет предыдущий.

Хорошо загрунтованную и отшлифованную модель расписывают масляными красками. В качестве растворителей можно использовать олифу, лак масляный, скипидар.

Чтобы поверхность изделий приняла матовый оттенок, после росписи их следует обсыпать крахмалом и дать им немного высохнуть. Крахмал удаляется затем щеточкой.

Изделия из папье-маше можно расписывать также и клеевыми красками, то есть гуашью.

Примечание.

1. Вышеизложенным способом можно изготовить все виды фруктов, овощей, кулинарию, объемную скульптуру, объемные маски животных, зверей и т. п.



2. Бывают случаи, когда бутафорские предметы из папье-маше не могут быть использованы в спектакле. К примеру, яблоко из папье-маше. Если по ходу действия в спектакле яблоко должно упасть, то при падении, ударившись об пол, оно не создает у зрителя иллюзию настоящего яблока, поскольку удар будет жесткий, а не смягченный, как это бывает в действительности. В таких случаях яблоко или другие бутафорские предметы изготавливают из тканей набивным способом.

3. В настоящее время нашей промышленностью разработаны новые синтетические материалы (пенопласт), из которых легко изготовить любое яблоко, грушу, персик, виноград и т. п.

4. Клейстер для выклейки папье-маше рекомендуется варить из обойного клея и муки-смет (мучные сметки). Для выклейки папье-маше вместо клейстера применяется латекс (эмульсия), которая придает папье-маше эластичность. Целесообразно применять латекс вместо клейстера при выклейке из папье-маше рыцарских доспехов: шлема, щита, кирасы и т. п.

**Барельеф из папье-маше.** Рельефные фризy, украшающие стены сценического павильона, фасады зданий, украшения на дверях, решетках, каминах и т. п., составляют бутафорскую часть театральной декорации.

Каждый из этих видов бутафорского барельефа должен быть легким, прочным, четким по форме, а зачастую и съемным для удобства хранения и перевозки.

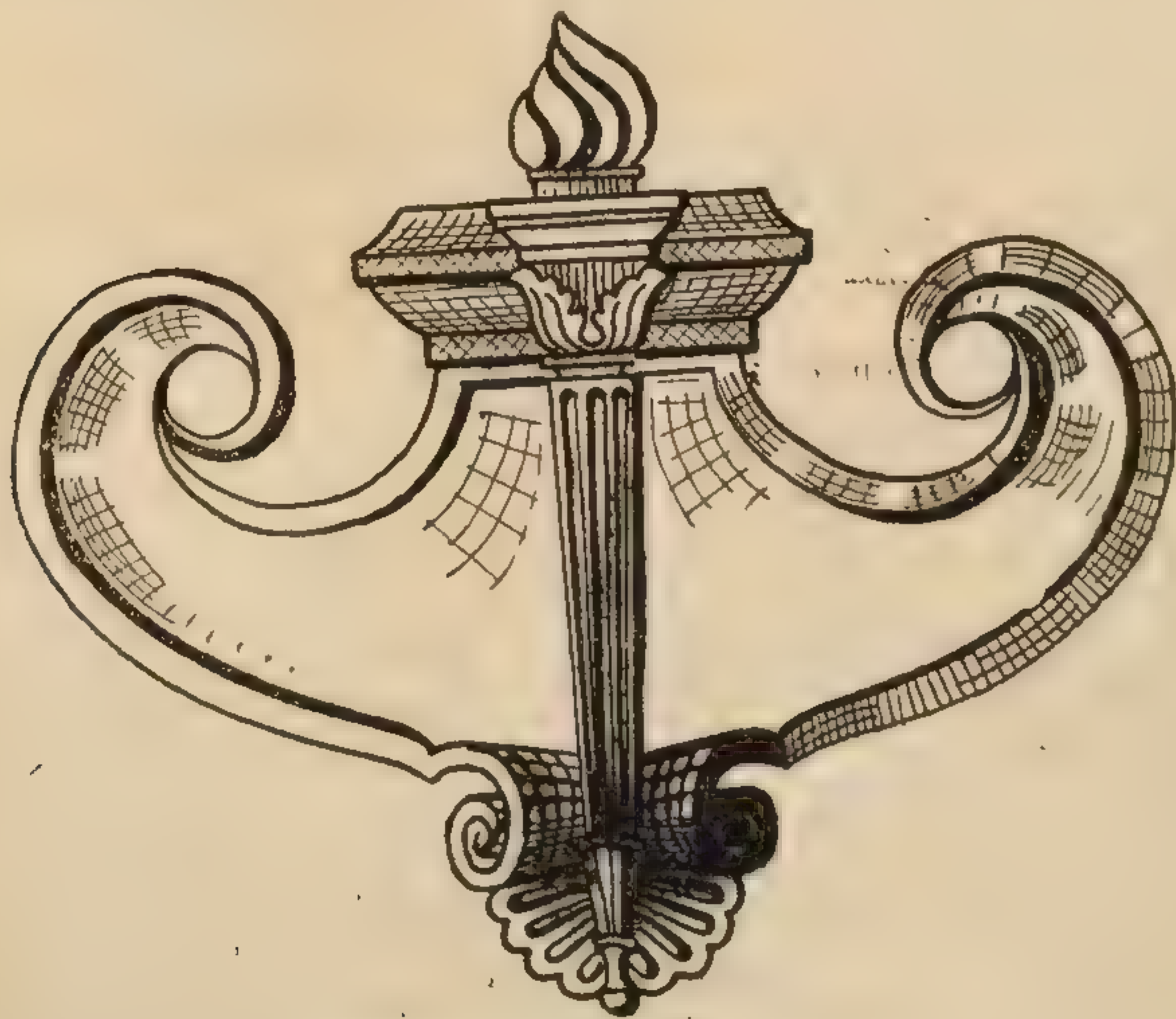


Рис. 16. Барельеф из папье-маше.



Этим требованиям удовлетворяет барельеф из папье-маше, выклеенный по гипсовой форме.

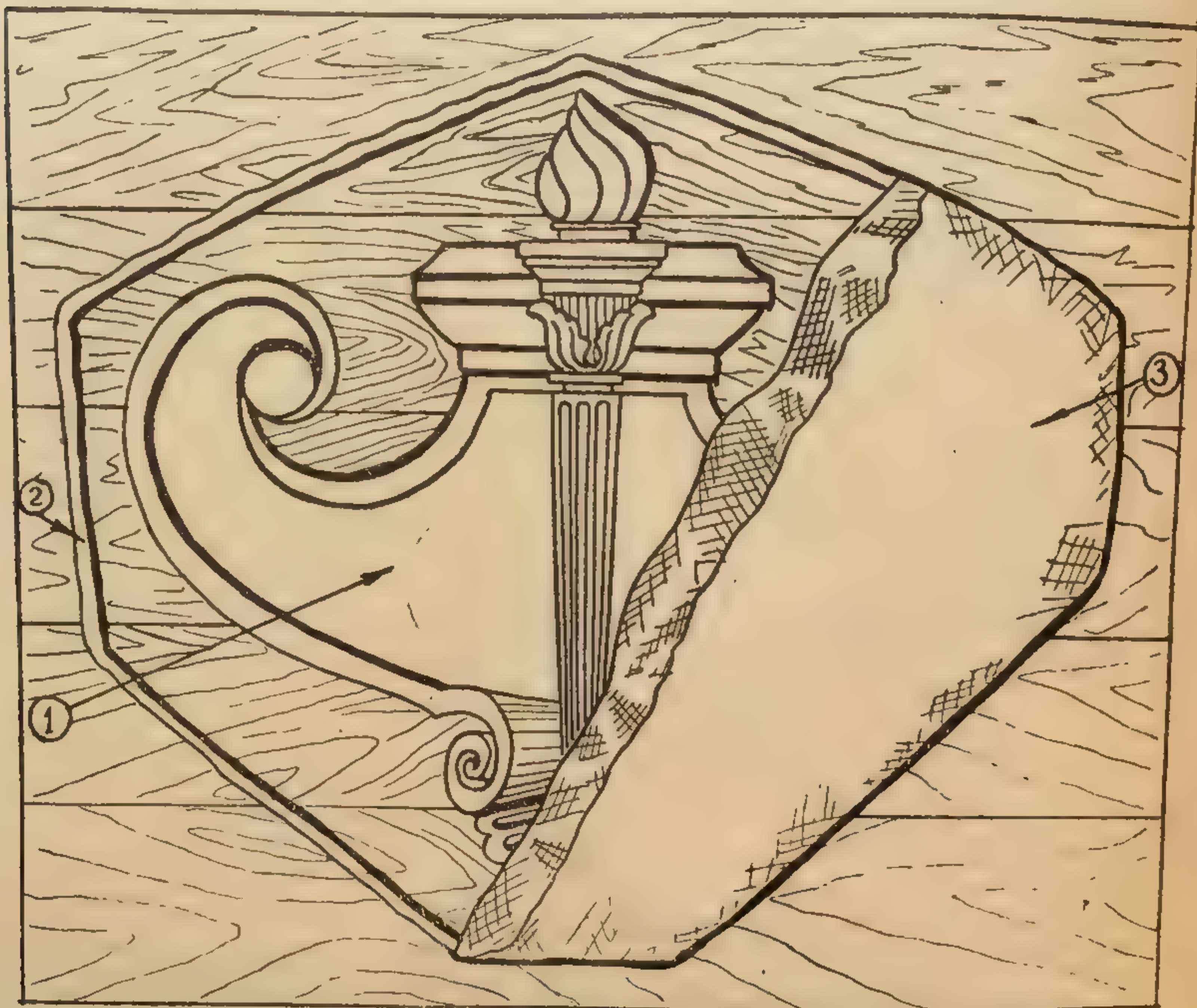


Рис. 17. Формовка барельефа: 1 — модель из глины, 2 — бортик из глины, 3 — гипсовая форма.

Приступая к изготовлению барельефа из папье-маше (рис. 16), надо прежде всего сделать его контурный рисунок. Затем с бумаги рисунок переводится на щит, который будет служить фоном будущей глиняной модели барельефа. Перевод рисунка производят посредством копировальной бумаги и способом припорошивания, который состоит в следующем. Рисунок на бумаге прокалывают по контуру иглой, затем накладывают на щит, протирают графитом или угольным порошком, после чего на щите остается след в виде пунктира. Пунктир обводят карандашом, углем или краской и по контурному рисунку лепят модель барельефа.

Вылепив модель барельефа, ее огораживают бортиком из глины и формуют (рис. 17).



Затвердевшую гипсовую форму снимают с модели, удаляют из нее глину, смазывают теплой смазкой из стеарина с керосином или смазкой из парафина со скипидаром. Далее производят выклейку папье-маше вышеизложенным способом. Необходимо знать, что выклейку сложных моделей (куда относится барельеф) из папье-маше выполняют более мелкими кусочками бумаги, чем простые формы объемных предметов.

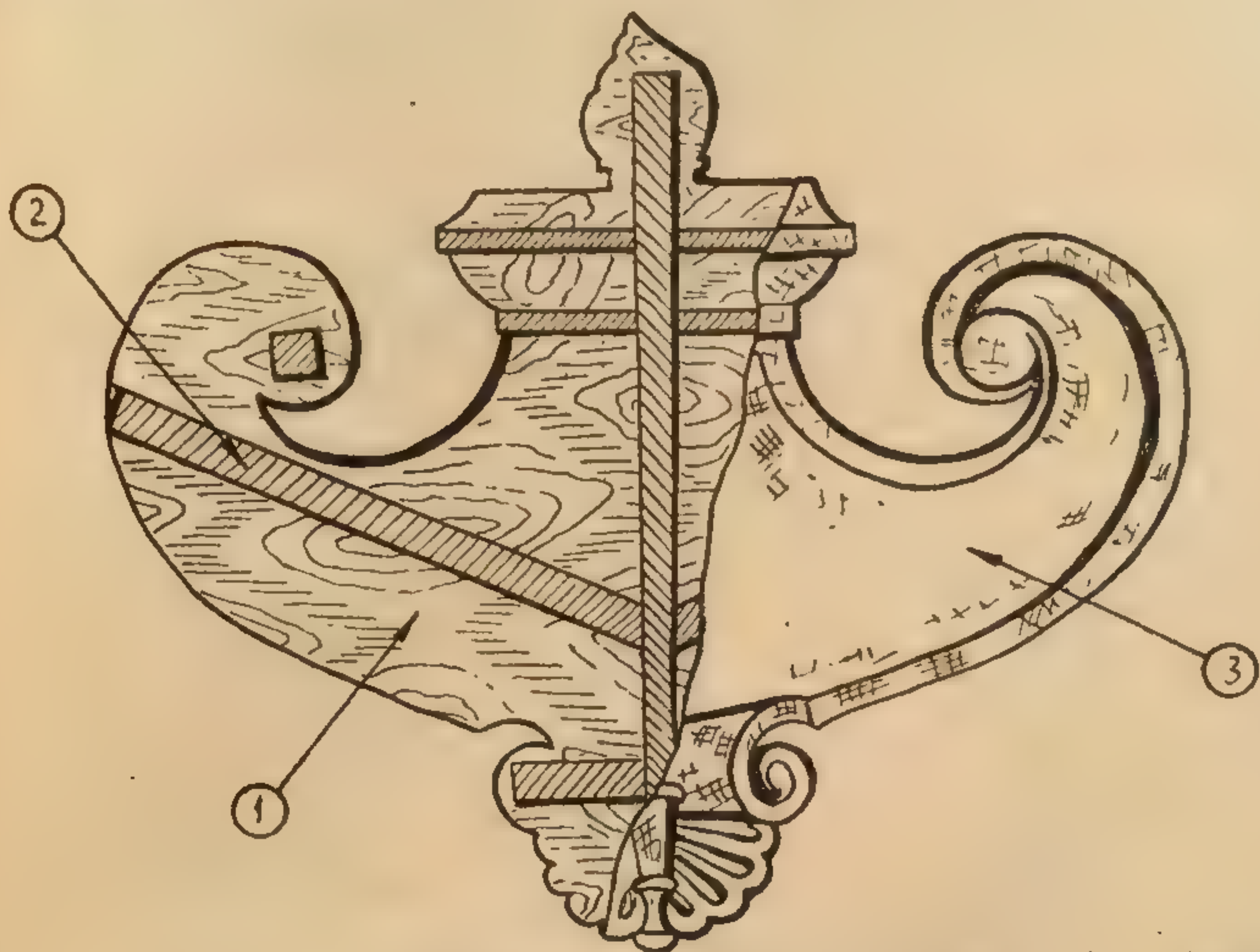


Рис. 18. Папье-маше на планшете из фанеры: 1 — фанера, 2 — бруски, 3 — папье-маше.

При выклейке большого количества экземпляров можно вынимать из формы полусырое папье-маше и произвести досушивание его уже на щите.

Высушенное папье-маше монтируется на планшеты из фанеры, который делается по размерам барельефа (рис. 18), или непосредственно на плоскость, которую нужно декорировать (например, на дверь, на стену и т. д.). Предмет из папье-маше приклеивается столярным клеем к фанере и затем прибивается мелкими гвоздями.

Смонтированный барельеф грунтуется несколько раз левкасом. После каждого слоя производят зачистку барельефа



наждачной бумагой и расписывают его масляными или клеевыми красками.

### Примечание.

1. Изложенным способом выполняются украшения для мебели, архитектурные детали, лепные украшения каминов, решеток, полуобъемная скульптура, растительный орнамент, розетки и т. п.

2. Не всегда предметы из папье-маше можно применять при изготовлении украшений, имитирующих мелкую деревянную резьбу, четкую, но мелкую чеканку, лепной орнамент на фарфоре и т. п. Такой барельеф изготовляют из мастики способом тиснения по гипсовой форме и способом лепки от руки.

**Работа круговым шаблоном.** В качестве примера, как работать круговым шаблоном, возьмем изготовление из папье-маше русского шлема «Яловец» (рис. 19).

Работу начинают с выполнения рабочего чертежа шлема в натуральную величину (рис. 20а). Затем берут трехмиллиметровую фанеру размером примерно  $30 \times 20$  сантиметров, переводят на нее посредством копировальной бумаги половину профиля шлема с чертежа так, чтобы ось шлема совпа-

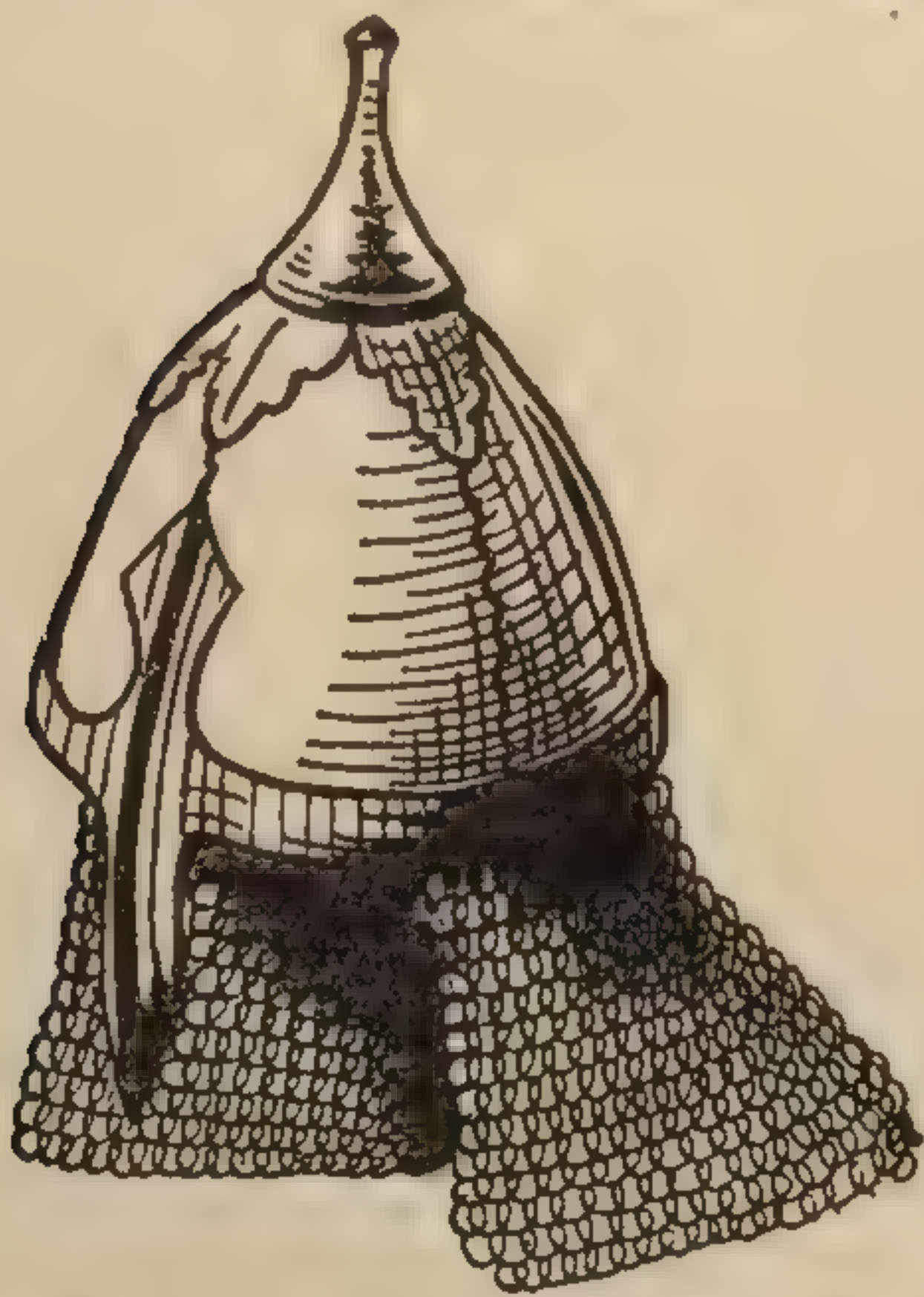


Рис. 19. Изготовление русского шлема «Яловец».

дала с одним краем фанеры, а основание шлема — с другим (слои фанеры должны быть перпендикулярны к оси) (рис. 20б).

Рисунок полупрофиля шлема на фанере выпиливают лобзиком, зачищают наждачной бумагой. Готовый шаблон устанавливают на щите (рис. 21).

Петля делается из жести, а стержень оси вращения — из 6—8-миллиметровой проволоки или просто из гвоздя.

Установив шаблон, проверьте перпендикулярность оси вращения по отношению к плоскости щита. Не забудьте также уменьшить плечо шаблона на толщину стержня. Это необходимо для

того, чтобы сохранить радиус вращения, не увеличивая его и размеры предмета.



На щит кладут хорошо промятую глину и, вращая шаблон вокруг своей оси, постепенно подкладывая глину, получают модель шлема (рис. 22).

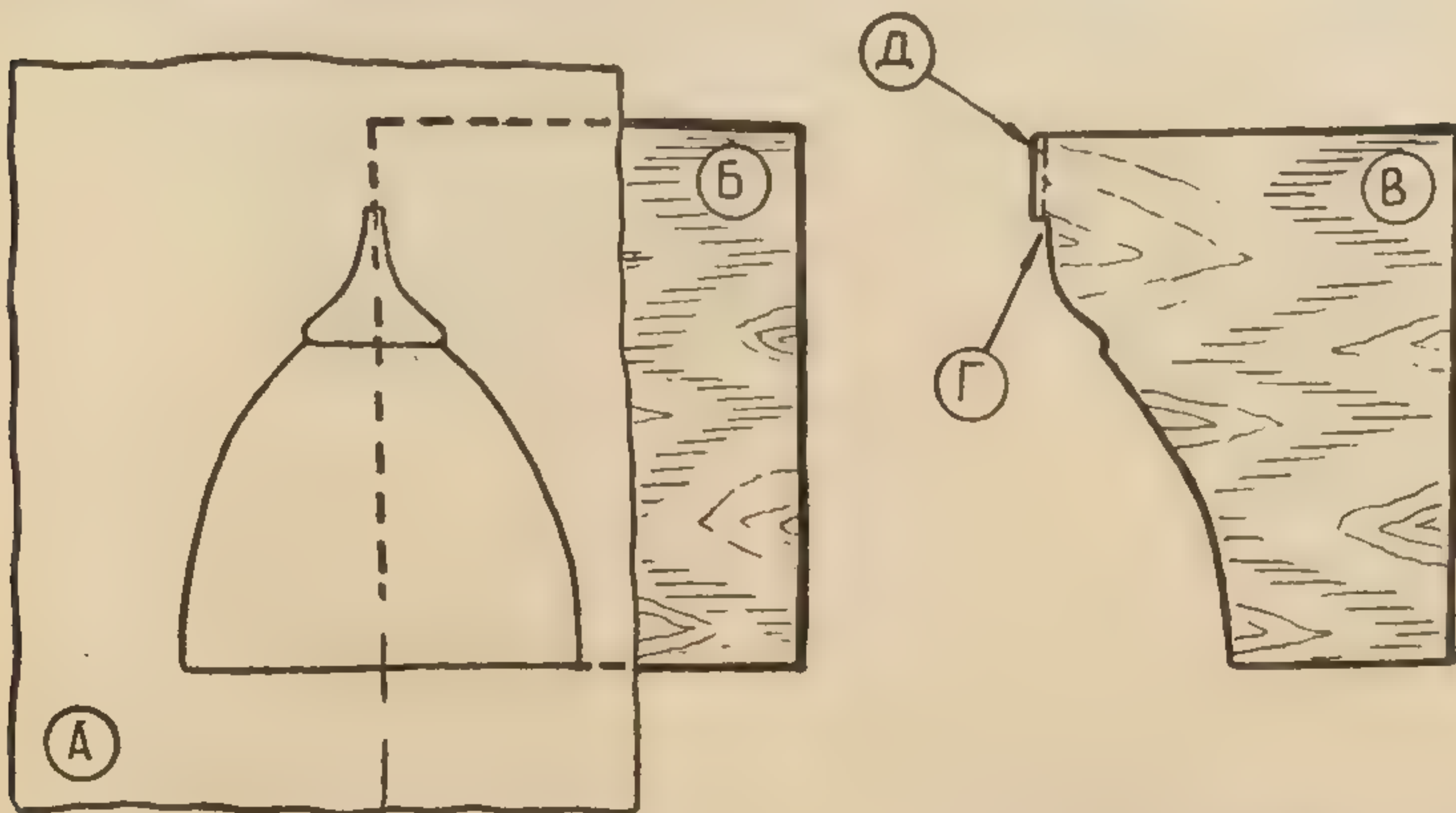


Рис. 20а. Чертеж шлема: А — рабочий чертеж, Б — фанера.

Рис. 20б. Рисунок полу-профиля шлема из фанеры: В — шаблон из фанеры, Г — плечо шаблона, Д — линия уменьшения плеча на толщину стержня.

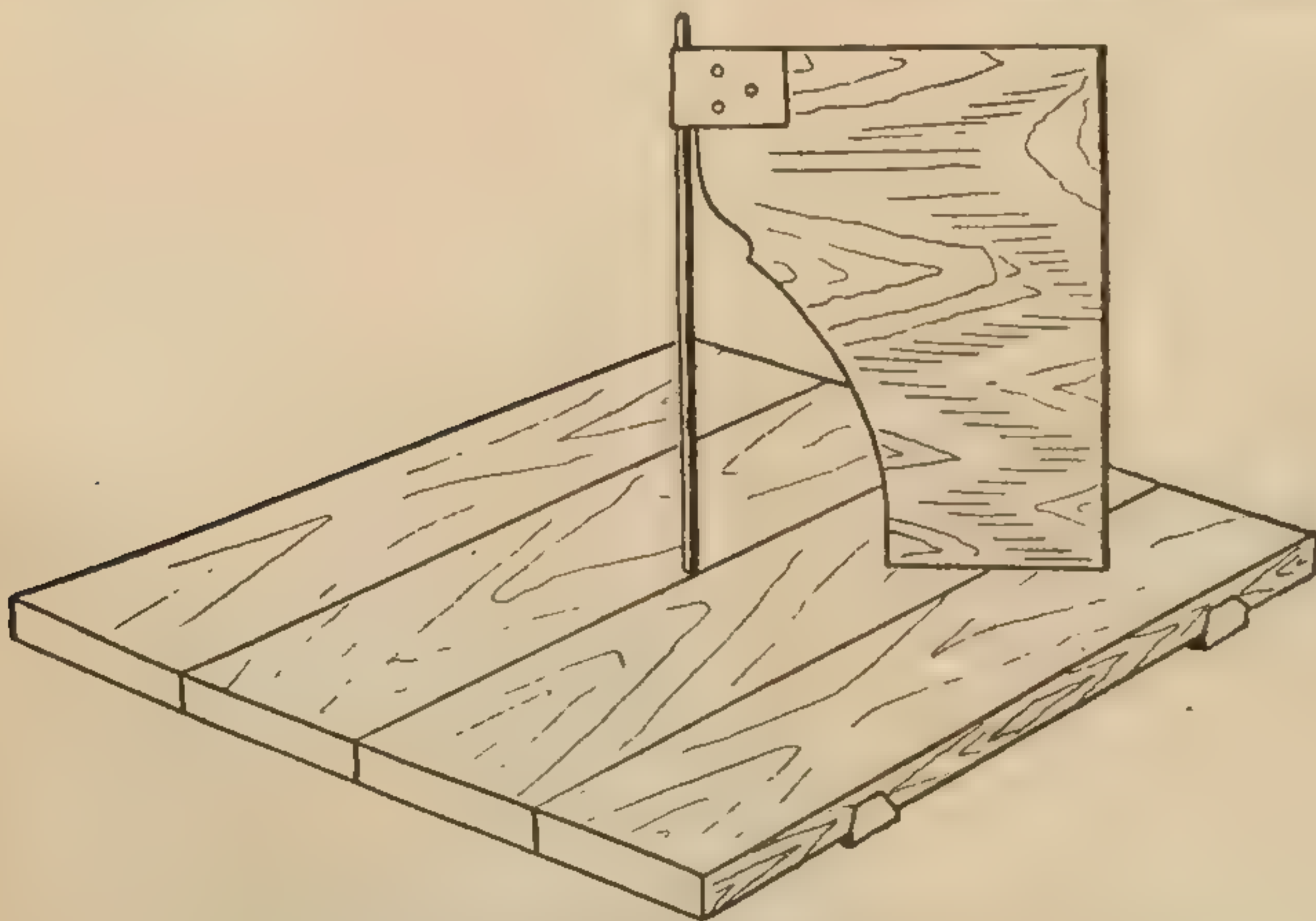


Рис. 21. Готовый шаблон, установленный на щите.



После чего шаблон снимают, вынимают стержень и заделывают стержневое отверстие глиной.

Вокруг модели — на расстоянии 3—4 сантиметров — делают небольшой бортик из глины. Затем модель формуют (рис. 23). Снимая форму, молотком постучите по щиту и поверните ее вокруг своей оси.

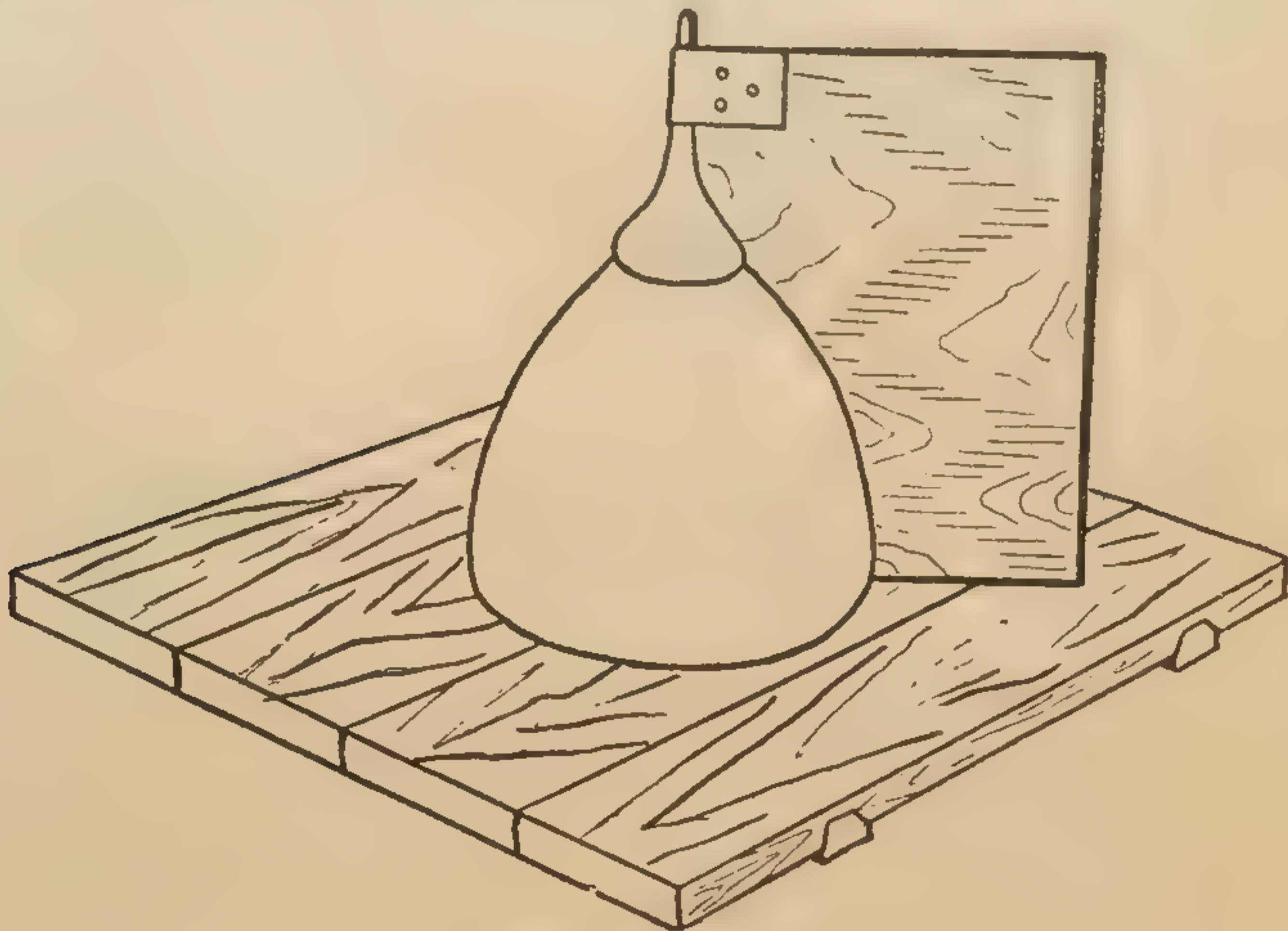


Рис. 22. Модель шлема.

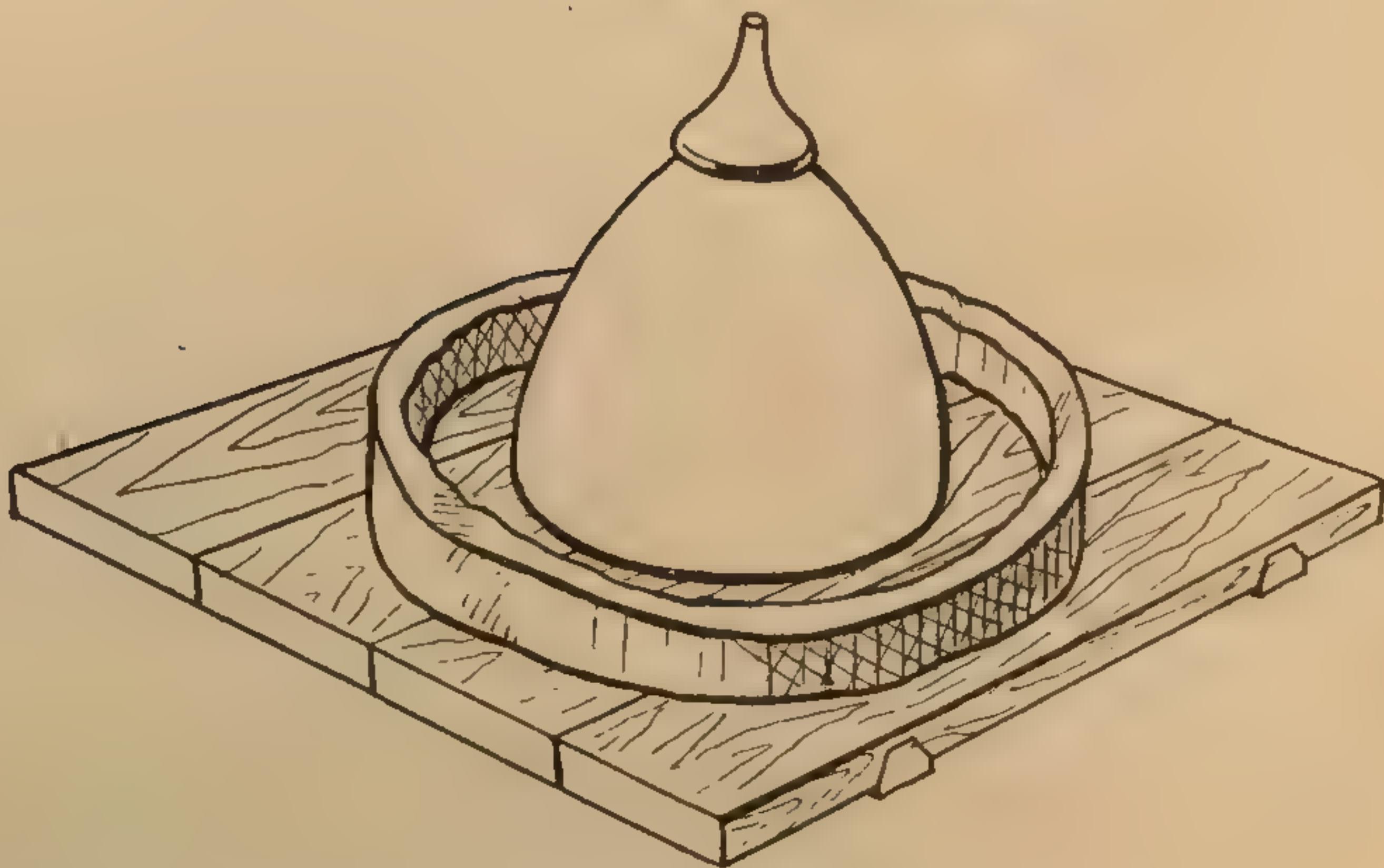


Рис. 23. Формовка модели.



По готовой форме выполняют выклейку папье-маше способом, изложенным в подразделе «Объемные предметы из папье-маше».

Декоративные детали к шлему заготавливают из картона и других материалов; после просушки крепят их на папье-маше. Бармица плетется из шпагата или из колец, навитых из проволоки. Когда шлем полностью готов, его несколько раз грунтуют левкасом, защищают наждачной бумагой и расписывают масляными красками с применением алюминиевой пудры (алюминиевый порошок) или бронзы (бронзовый порошок), что создает впечатление металла. Перед росписью необходимо всю поверхность модели покрыть проклейкой из столярного клея.

**Работа перекидным шаблоном.** Разберем способ работы перекидным шаблоном на примере изготовления вазы из папье-маше (рис. 24).

Перекидной шаблон выпиливается так же, как круговой, но он устанавливается



Рис. 24. Изготовление вазы.

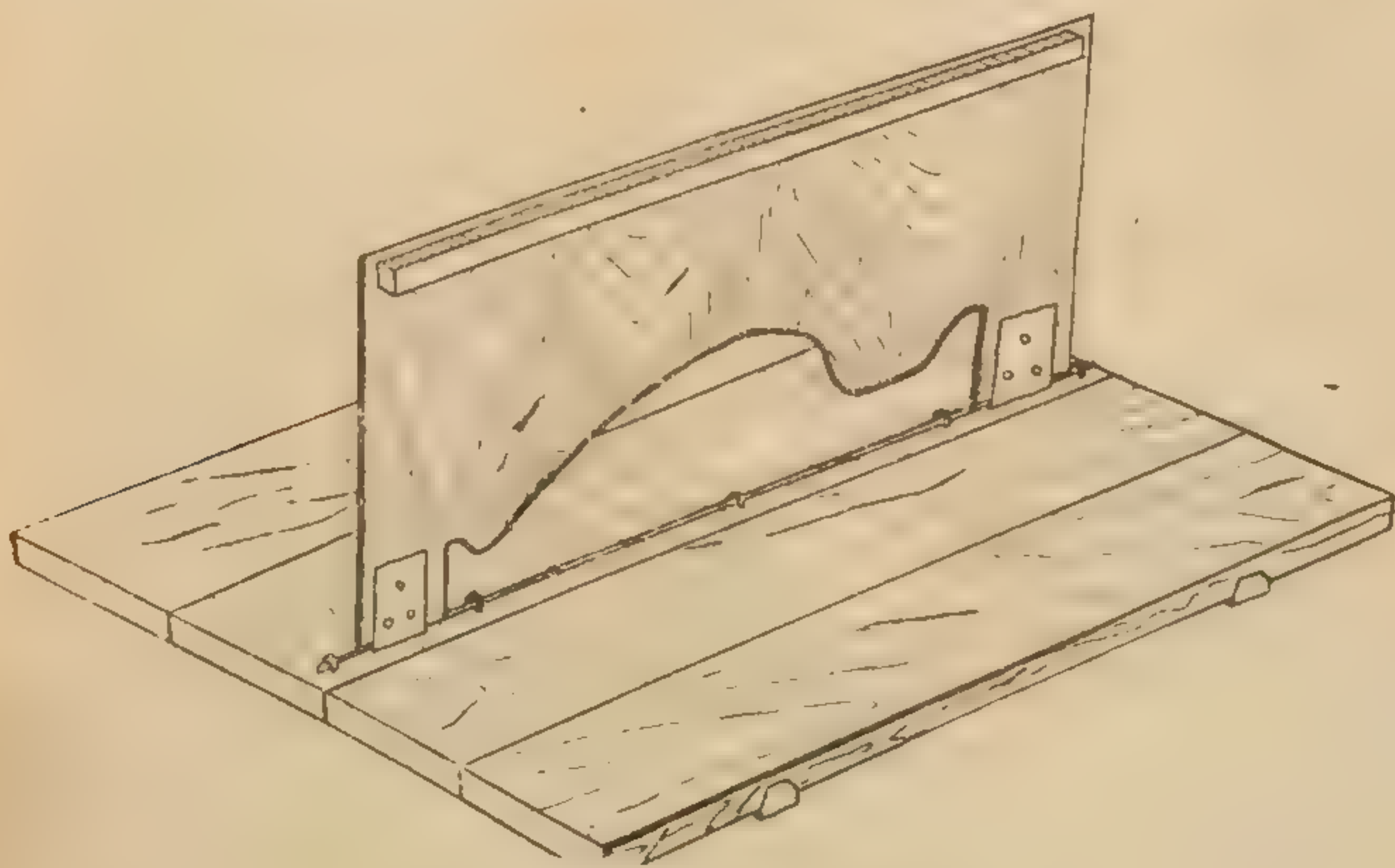


Рис. 25. Перекидной шаблон.



на горизонтальной оси, а не на вертикальной и имеет два плеча (рис. 25).

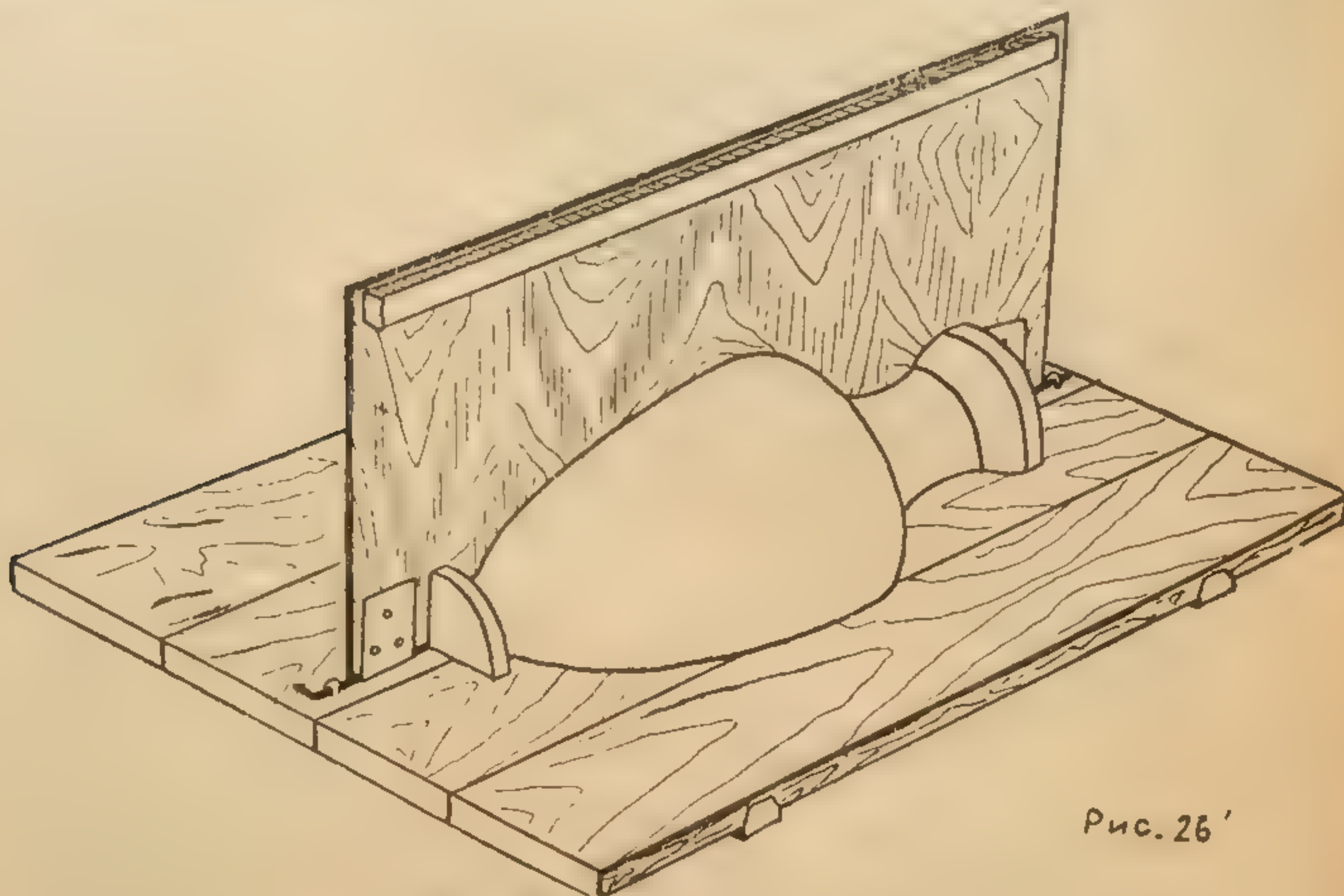


Рис. 26'

Рис. 26. Половина модели.

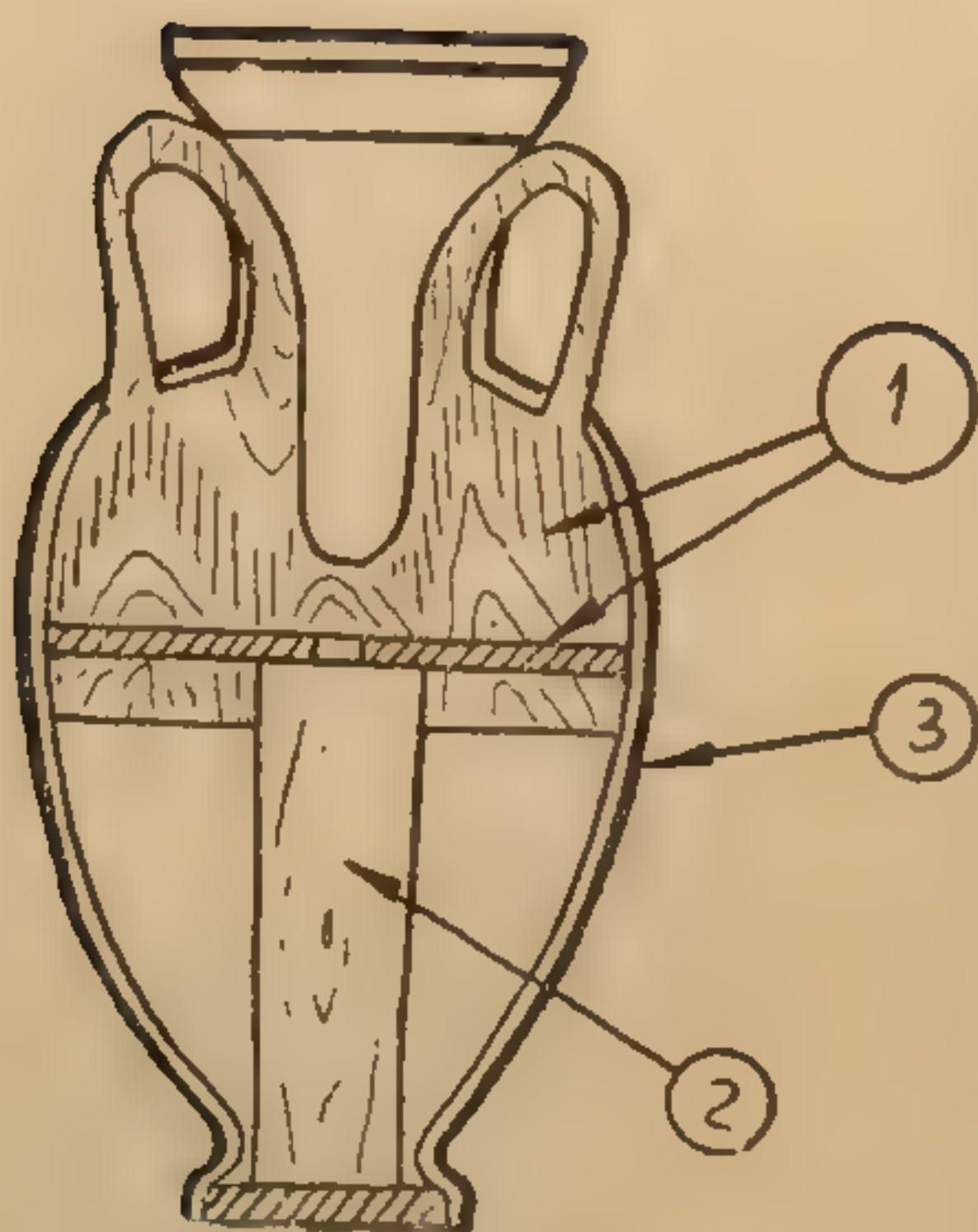


Рис. 27. Каркасы: 1 — фанера, 2 — брусок квадратный в сечении, 3 — папье-маше.

металлические (из проволоки) и др. В зависимости от разнообразия форм ваз изменяются и схемы каркаса.

Лучший способ соединения швов при изготовлении декора-

Перекидным шаблоном модель тянется, как и круговым, но при этом получается лишь половина модели (рис. 26). Полученную половину модели формируют способом, изложенным в подразделе «Работа круговым шаблоном». Чтобы получить полную модель вазы, необходимо выклеить папье-маше двух половинок модели, а выклеив, их просушить.

Сборку обеих половинок производят на каркасе. Особое значение приобретает каркас при сборке больших и сложных по профилю ваз.

Каркасы могут быть деревянные (из досок и фанеры) (рис. 27),

После  
мощью  
Карк  
нужная  
тывают  
или гран  
все это  
Маст  
изготовл  
чества о  
1 К н  
картон на



тивных ваз — способ скрепления проволоочными скобами. Его технология состоит в следующем. На каждой половинке папьемаше через 3—4 сантиметра попарно заготавливают скобочки из тонкой, мягкой проволоочки 0,3—0,5 миллиметра (лучше обожженной) (рис. 28). Затем папье-маше обеих половинок закрепляют на каркасе, после чего шов скрепляют скобами (рис. 29) и заклеивают лентой из ткани с помощью столярного клея.

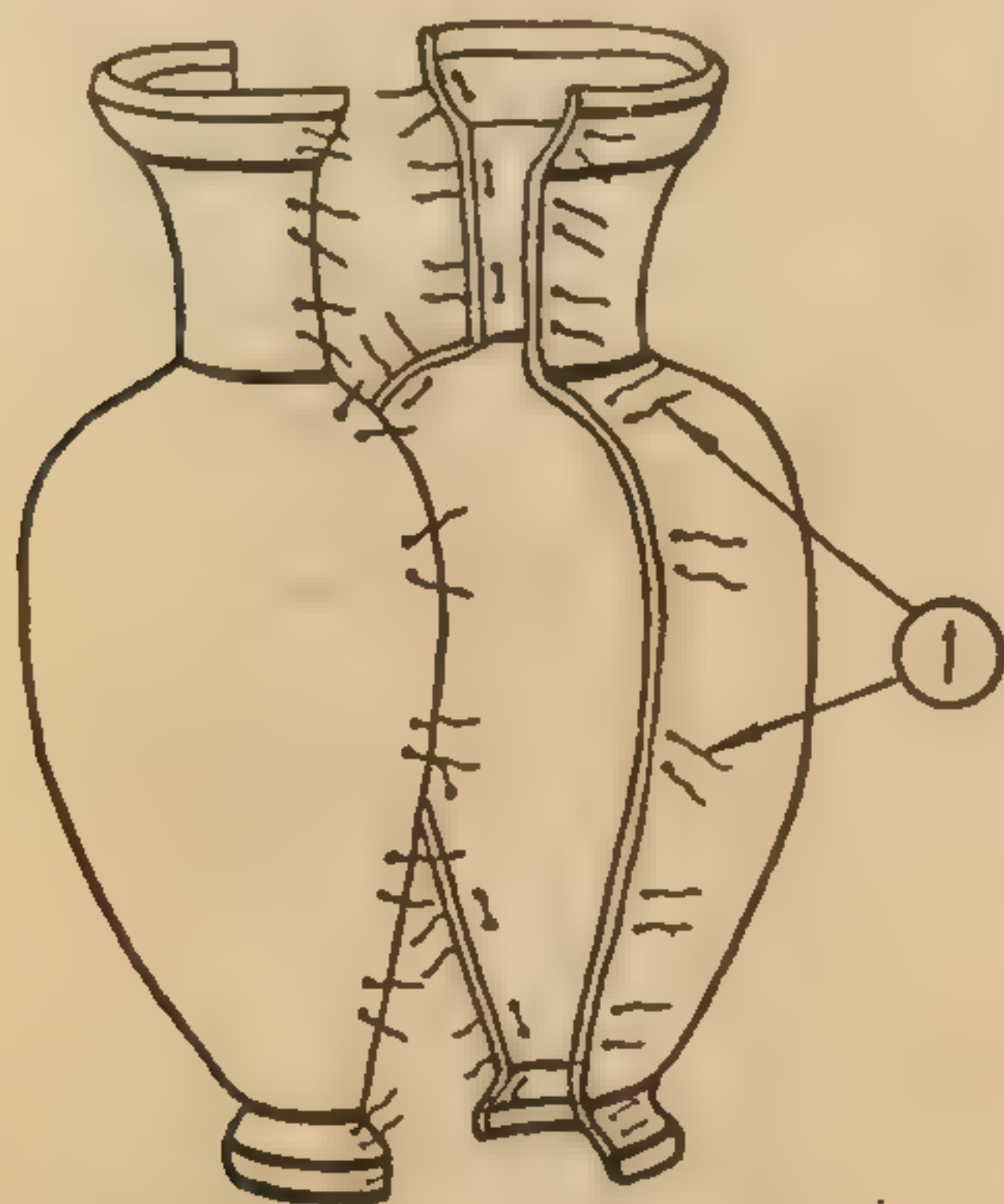


Рис. 28. Скобочки из тонкой, мягкой проволоки.

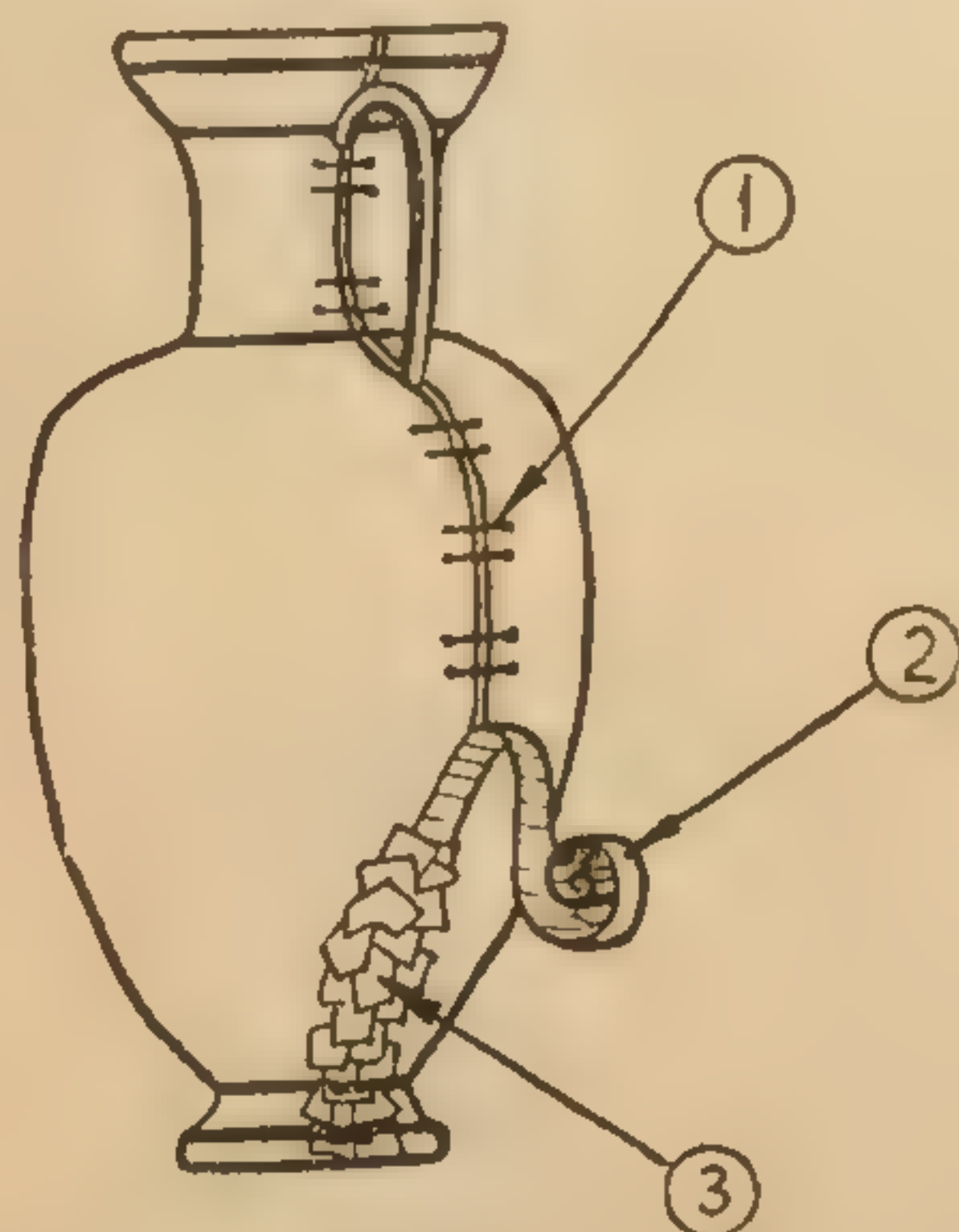


Рис. 29. Обе половинки, закрепленные на каркасе: 1 — скобочки из проволоки, 2 — заклейка шва лентой из ткани, 3 — заклейка шва бумагой.

После просушки шов заклеивают кусочками бумаги с помощью клейстера.

Каркасам ручек (и фанерным и проволочным) придается нужная форма. Если ручка круглого сечения, каркас ее обматывают проклеенной лентой из ткани, если ручка плоского или граненого сечения, ее каркас обшивается картоном. Потом все это необходимо обработать мастикой.

Мастика представляет собой тестообразную массу, которая изготавливается из кнопа<sup>1</sup>, клейстера, мела, небольшого количества олифы и столярного клея.

<sup>1</sup> К н о п — отходы картона: опилки, которые можно получить, растерев картон на терке.



Приготавливается мастика следующим образом: берутся кноп в количестве 30 объемных частей, клейстер — в количестве 30 объемных частей, мел (или гипс) — тоже в количестве 30 объемных частей (можно половину мела, половину гипса), клей столярный — в количестве 5 объемных частей, олифа — в количестве 5 объемных частей.

Затем кноп перемешивают с клейстером до тех пор, пока не получится однородная масса. В нее добавляют мел до получения тестообразной массы. В тестообразную массу вливают горячий клей, тщательно перемешивают и затем уже добавляют олифу. Все это перемешивается до тех пор, пока не образуется мастика.

После того как собрана ваза, заделаны швы, ручки вылеплены и просушены, производят отделочные работы<sup>1</sup> и роспись масляными красками или гуашью.

**Примечание.** Такие предметы, как чашки, молочник, блюда из чайного сервиза, можно изготовить способом выточки из дерева и пенопласта на токарном станке. Этот способ широко применяется в театральном производстве.

#### **Бутафорские работы из папье-маше по моделям из бумаги, пластилина, глины и по оригиналу**

Способ выклейки предметов из папье-маше по моделям более прост, чем по гипсовым формам. Но в некоторых случаях применение первого способа более целесообразно и выгодно.

**Бутафорские работы из папье-маше по моделям из бумаги.** Способ этот особенно эффективен, когда необходимо изготовить большое количество предметов несложной формы.

Работу начинают с изготовления модели из оберточной бумаги. Берут сухую бумагу и, сжимая ее, превращают в ком, которому затем придают приблизительную форму модели (рис. 30). Модель прошивается двойным шпагатом с узлом на конце. Шпагат стягивает модель сверху вниз и на другом конце закрепляет ее вторым узлом (рис. 31). Приклеенные концы шпагата будут играть роль черенка, а растрепанный

---

<sup>1</sup> Отделочные работы — шпаклевка, грунтовка левкасом, зачистка наждачной бумагой, шлифовка бархатной шкуркой и закрепление грунта проклейкой из столярного клея.



нижний узел — роль пестика. Полученную форму закрепляют нитками, обкрутив ими всю модель (рис. 32), после чего выполняют выклейку папье-маше в 4—6 слоев (рис. 33).



Рис. 30. Ком из бумаги.

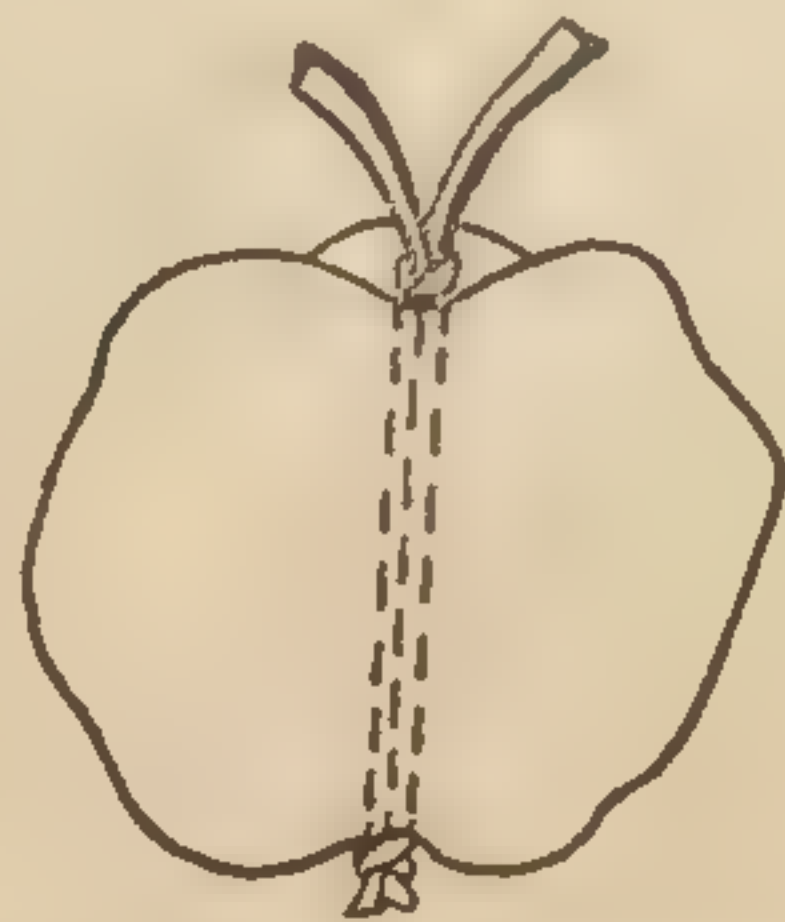
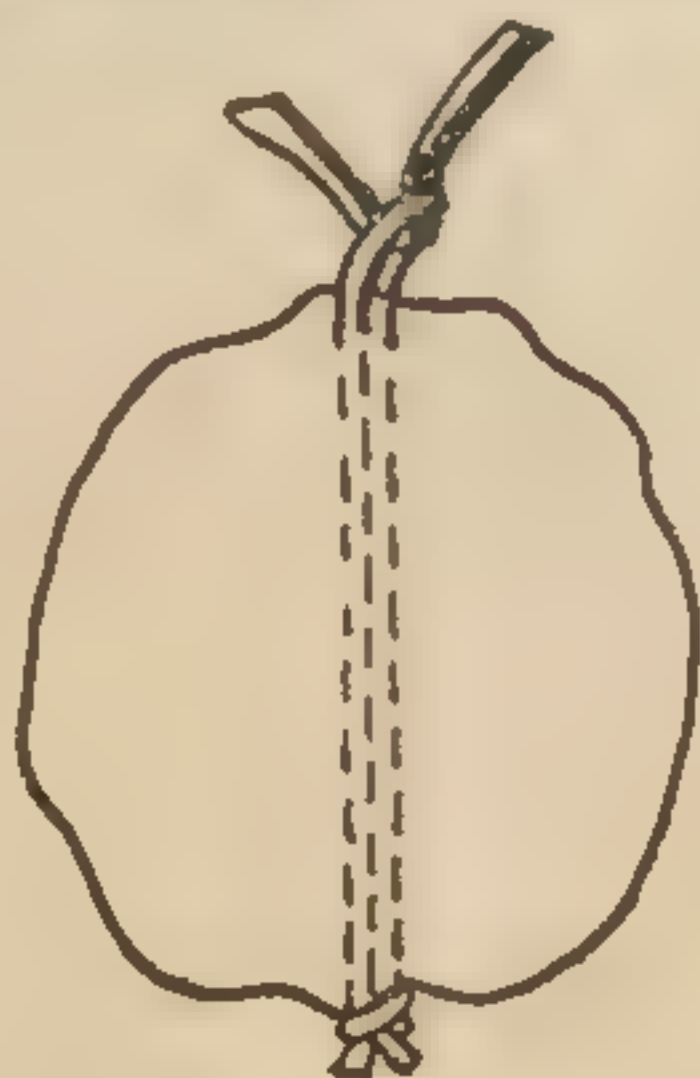


Рис. 31—32. Модель, прошитая шпагатом.

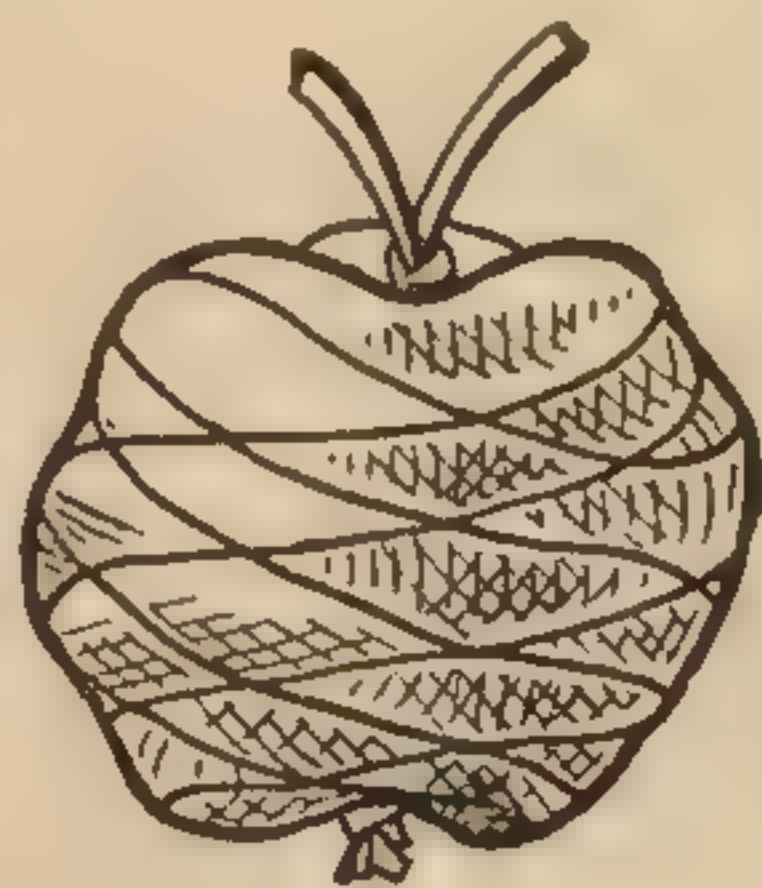
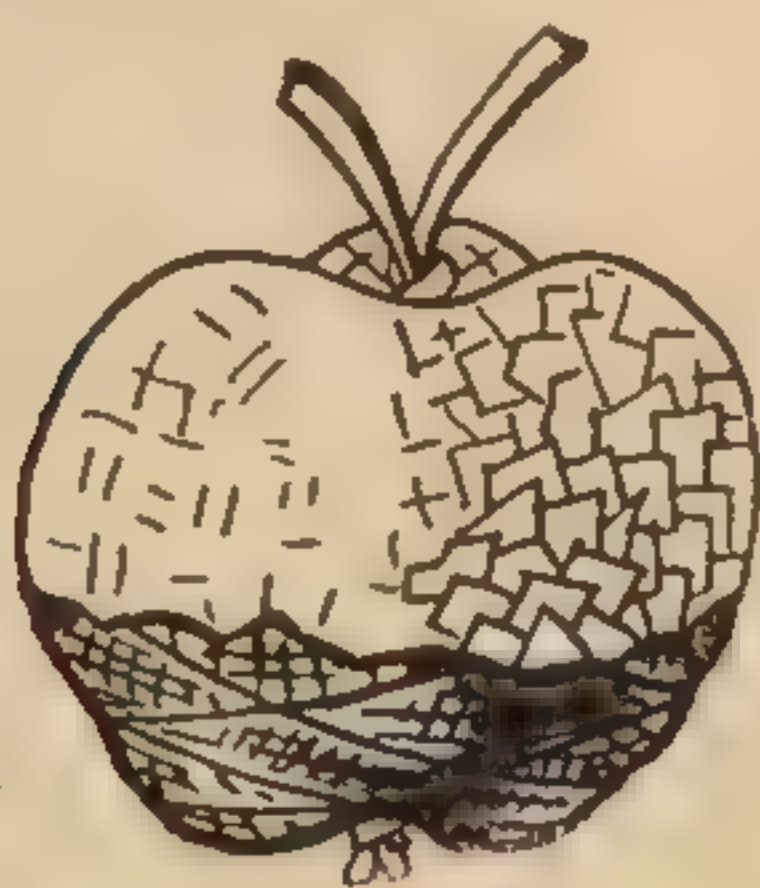


Рис. 33. Просушивание модели.

Просушив модель, ее грунтуют левкасом, зачищают наждачной бумагой, грунт закрепляют проклейкой. Затем модель расписывают.

**Примечание.** Способом выклейки папье-маше по моделям из бумаги можно изготовить фрукты, которые подвешиваются на фруктовые деревья; клубнику, огурцы, помидоры и т. п., то есть предметы, необходимые в спектакле в больших количествах.

При изготовлении арбузов вместо модели из бумаги можно использовать волейбольную камеру, которая дает возможность получать модели любых размеров. По надутой камере выполняют выклейку папье-маше. Первый слой выклейки надо производить без клейстера, так называемым водяным слоем, то есть просто смочить бумагу водой. Водяной слой заменяет смазку, камера при спуске воздуха легко отделяется от папье-маше.

**Бутафорские работы из папье-маше по оригиналу.** Способ выклейки предметов из папье-маше по оригиналу — самый



простой из всех изложенных способов. Применять его рекомендуется в тех случаях, когда имеется готовый оригинал, удовлетворяющий постановщика, но по своим свойствам (хрупкости, тяжести или драгоценности) неудобный для ис-



Рис. 34. Оригина́л бюста.



Рис. 35. Разрез папье-маше.

пользования его на сцене. В таком случае имеющийся оригинал (например, гипсовый или бронзовый бюст) (рис. 34) покрывают смазкой и наклеивают на него бумагу в 7—8 слоев, чередуя ее по цвету. После хорошей просушки папье-маше снимают с оригинала. С этой целью папье-маше разрезают ножом по выступающей поверхности так, чтобы обе части легко снимались. Лучше, если разрез будет произведен зубцами (рис. 35). Это облегчает сборку и заделку швов. Сборка выполняется на каркасе, а швы соединяются и заделываются изложенными способами (рис. 36).

Затем уже производят отделочные работы и расписывают предмет.



Примечание. Способом выклейки предметов из папье-маше по оригиналу можно изготовить любые бытовые предметы (молочник, кофейник, чайник, тарелки и т. п.) и даже объемную скульптуру.

Бутафорские работы из папье-маше по моделям из глины и пластилина. Этот способ удобнее применять в тех случаях,

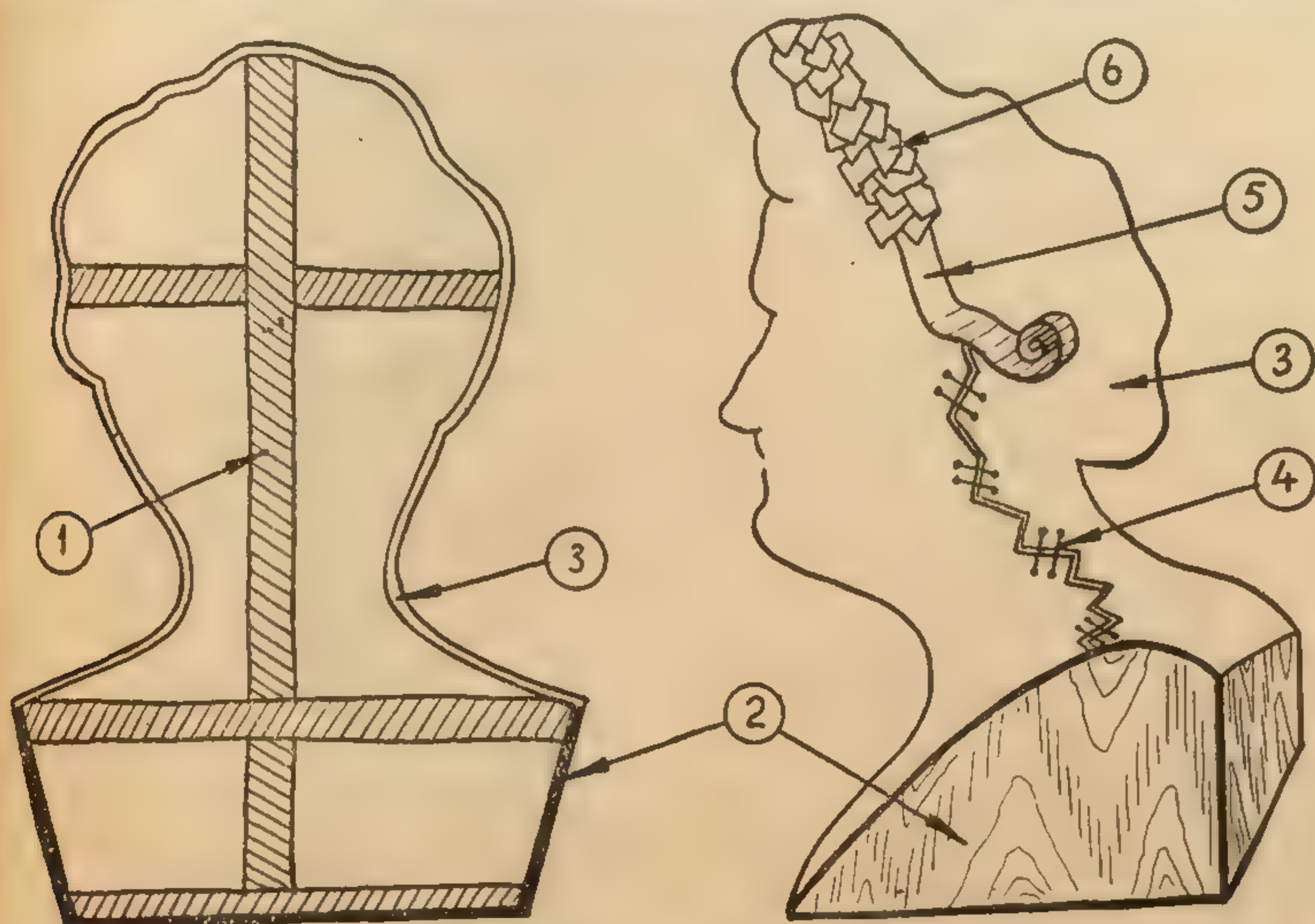


Рис. 36. Сборка на каркасе: 1 — каркас, 2 — фанера, 3 — папье-маше, 4 — скобочки, 5 — заклепка шва лентой из ткани, 6 — заклепка шва бумагой.

когда необходимо сделать предмет из папье-маше в одном экземпляре. Например: воспроизвести крупную архитектурную деталь, на формовку которой невыгодно расходовать много времени и много материала — гипса. Сложность этого способа заключается в том, что он требует известных навыков скульптурной лепки.

Прежде чем приступить к лепке, изготовьте каркас для фигуры из глины (рис. 37).

Конструкция каркаса зависит от размеров модели и от ее динамики. Выклейку папье-маше производят непосредственно по модели (рис. 38). Полностью просушенное папье-маше снимают с модели способом, изложенным в подразделе «Бутафорские работы из папье-маше по оригиналу».



Сборку модели, соединение и заделку швов, отделочные работы и роспись производят в той же последовательности, которая изложена в том же подразделе.

Примечание. Изложенным способом изготавливают объемную и малообъемную скульптуры, объемные маски больших размеров, архитектурные детали, барельеф и горельеф со сложными мотивами, затрудняющими формовку, доспехи и т. п.

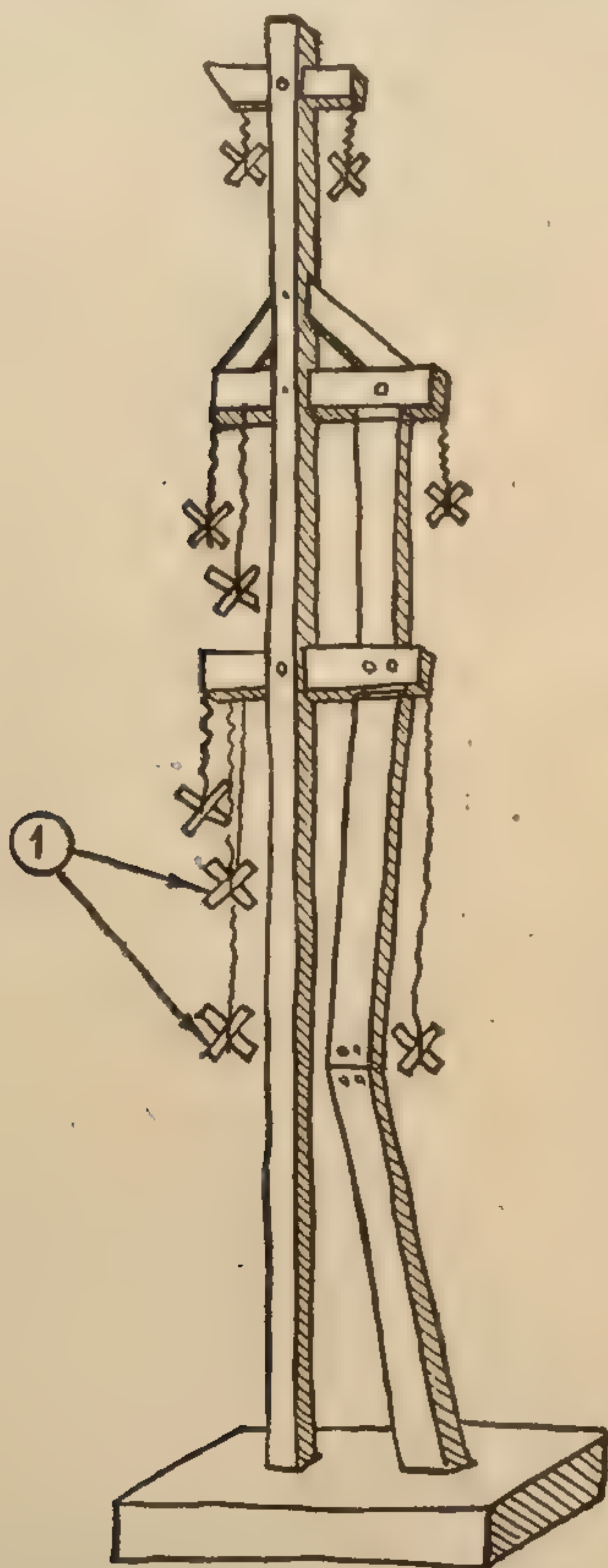


Рис. 37. Каркас для фигуры из глины.



Рис. 38. Выклейка пальемаше по модели: 1 — модель из глины, 2 — пальемаше.

1. Глина
2. Гипс
3. Бумага
4. Мел
5. Клей
6. Пило
7. Пров
8. Мел
9. Олиф
10. Лак
11. Наж
12. Крас
13. Алю
14. Брон
15. Ски
16. Кар
17. Ткан
18. Лат
19. Нит
20. Пла



## ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ МАТЕРИАЛЫ

1. Глина шамотная для лепки моделей.
2. Гипс или алебастр для формовки.
3. Бумага газетная, билетная, оберточная и любая другая за исключением меловой и глянцевой.
4. Мука ржаная, мучные сметки, клей обойный для выклейки папье-маше
5. Клей столярный для монтажных и отделочных работ.
6. Пиломатериал в виде досок и брусков для изготовления каркасов и вспомогательных работ.
7. Проволока разного сечения для изготовления каркаса.
8. Мел молотый для отделочных работ.
9. Олифа для отделочных работ.
10. Лак масляный для росписи.
11. Наждачная бумага для отделочных работ.
12. Краски масляные и гуашь для росписи.
13. Алюминиевая пудра (порошок) для росписи по металлу.
14. Бронзовый порошок для росписи под металл.
15. Скипидар.
16. Картон.
17. Ткани (бязь, марля, тарная ткань и др.).
18. Латекс.
19. Нитки суровые.
20. Пластилин.



## СОДЕРЖАНИЕ

От издательства . . . . .	3
В. л. Прокофьев. Станиславский и проблемы современного театрального метода . . . . .	5
Е. Уварова. Выбор репертуара . . . . .	34
Репертуар — основа работы коллектива . . . . .	34
Работа над классикой . . . . .	40
Одноактная пьеса . . . . .	42
Репертуарный план . . . . .	44
А. Гончаров. Постановочный план . . . . .	47
«Предчувствие» замысла . . . . .	47
Задачи режиссерского плана . . . . .	49
Действенный анализ, первое и главное события . . . . .	52
Узловые события и поступки героев . . . . .	59
Образные решения . . . . .	64
Завершающие определения . . . . .	67
Б. Захава. Работа режиссера с исполнителем . . . . .	70
А. Попов. Мизансцена . . . . .	94
Е. Саричева. Слово на сцене . . . . .	115
Ю. Поличинецкий. Воспитательная работа . . . . .	129
Принять или нет? . . . . .	131
Что называть мелочью? . . . . .	134
«За» и «против» . . . . .	135



Только ли текст? . . . . .	136
Кто будет играть? . . . . .	140
<b>В. Мюллер. Театральный художник . . . . .</b>	<b>143</b>
Что вы оформляете . . . . .	143
Несколько слов о сцене . . . . .	145
Театральная декорация . . . . .	146
Конструктивные типы декораций . . . . .	146
Приемы . . . . .	151
Роль театрального художника в создании спектакля . . . . .	154
Режиссер и художник . . . . .	155
Работа художника над образом декорации в спектакле . . . . .	157
Работа художника над эскизом-проектом, построением и планировкой декораций . . . . .	160
Чтение пьесы. Мизансцены . . . . .	160
Подбор материала . . . . .	161
Архитектурный план . . . . .	163
Сценический план . . . . .	166
Определение высоты декорации . . . . .	171
Особенности работы над театральным эскизом . . . . .	175
Отражение в эскизе формы драматургического произведения . . . . .	177
<b>В. Барков. Монтировка света в спектакле . . . . .</b>	<b>180</b>
Когда и с чего начинать монтировку света . . . . .	180
О роли света и о свете в роли . . . . .	182
Свет в природе и на сцене . . . . .	189
Разнообразие света в природе и в сценических условиях . . . . .	195
Как создается система монтировки приборов для освещения актеров и декораций на сценах разных типов . . . . .	207
Как создается партитура света в спектакле . . . . .	222
<b>Р. Захаржевская. Сценический костюм . . . . .</b>	<b>230</b>
Костюм и декорация . . . . .	234
Костюм как средство характеристики . . . . .	235
Социальная характеристика костюма посредством ткани . . . . .	246
Выбор ткани для костюма . . . . .	246
Покрой, конструкция, деформация . . . . .	247
Атрибуты, аксессуары . . . . .	251
<b>Н. Львов. О гриме . . . . .</b>	<b>254</b>
Гримировальные принадлежности, инструменты и материалы . . . . .	257



Грим молодого лица . . . . .	259
Старческий грим . . . . .	263
Характерные гримы . . . . .	269
И. Кузькин. Изготовление театральной бутафории из папье-маше . . . . .	273
Мастерская и ее оборудование . . . . .	274
Папье-маше. Бутафорские работы из папье-маше по гипсовым формам . . . . .	276
Рецепт приготовления левкаса . . . . .	282
Бутафорские работы из папье-маше по моделям из бу- маги, пластилина, глины и по оригиналу . . . . .	292



*Составитель*  
*Уварова Елизавета Дмитриевна*

**КАК ПОСТАВИТЬ СПЕКТАКЛЬ**

\*

Редактор Г. И. Баранова  
Оформление художника В. Е. Оффмана  
Художественный редактор Е. Ф. Николаева  
Технический редактор С. Ф. Харьков

\*

Сдано в набор 13.IX-62 г.  
Подписано к печати 12.II-62 г.  
Формат бум. 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Физ. печ. л. 19,0.  
Уч.-изд. л. 17,6. Изд. инд. ХС-124. АО 4209  
Тираж в обл. 60 000 экз. Цена 53 коп.  
Тираж в переплете 10 000 экз. Цена 68 коп.

\*

Издательство «Советская Россия».  
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

\*

Типография издательства «Советская Россия».  
Москва, Г-19, ул. Маркса и Энгельса, 14.  
Заказ № 505.



## ВЫЙДУТ В 1962 ГОДУ

В 1962 году в издательстве «Советская Россия» выйдут в свет 12 книг библиотечки «В помощь сельскому клубному работнику», 36 выпусков «В помощь художественной самодеятельности» и ряд книг по культуре, искусству.

Большое место в книгах и брошюрах займет пропаганда решений XXII съезда КПСС. Этим вопросам посвящен сборник «Пропаганда исторических решений в клубе». В сборник войдут материалы по наглядной агитации, аннотированные программы тематических вечеров, кинолекториев, библиография, разработка выставок книг, пропагандирующих величественные задачи, поставленные XXII съездом КПСС.

В сборнике «Мы говорим с будущим» выступают деятели советской культуры, они поделятся своими мыслями о дальнейшем развитии культуры и искусства в недалеком будущем — нашем прекрасном завтра.

Книга «Человек человеку — друг, товарищ и брат» посвящена советскому человеку — труженику и создателю. В ее двенадцати главах в форме увлекательных очерков и рассказов советских писателей рассказывается о положениях морального кодекса строителя коммунизма.



С каждым годом растет в нашей стране число культ-просветучреждений, работающих на общественных началах. Этому важному делу посвящены книги «Совет библиотеки» и «На общественных началах».

Необходимую помощь сельским активистам-общественникам окажут сборники «Атеистическая пропаганда в клубе», «Клуб — организатор отдыха трудящихся», «На сатирической орбите» и другие.

Участники художественной самодеятельности получают ряд сборников репертуарных материалов — «Партии верные сыны» — о делах наших славных комсомольцев, молодежи; «Мы за мир!», «Коммунизм создается сегодня», в которые войдут новые стихи и песни, рассказы и сценки, интермедии и конферанс.

Помимо книги «Инсценированные рассказы советских писателей» и сборника пьес «Советский человек», будут выпущены отдельными изданиями 10 одноактных и многоактных пьес с режиссерскими комментариями.

Издательство подготавливает два песенных сборника. В одном из них — «Россия, песнь моя!» — включены песни из репертуара народных и академических хоров Российской Федерации.

В 1962 году выйдет также ряд методических пособий: «Чемодан театральных шумов» — о звуко-шумовом оформлении спектаклей, «Как поставить танец в самодеятельном коллективе» и другие.

Слушатели университетов культуры получают книги «Содержание и форма в искусстве», «Д. Шостакович», «С. Рахманинов». В десятом выпуске «Труд актера» читатели познакомятся с творческой лабораторией П. Гайдебурова, Н. Мордвинова, В. Барсовой и В. Пашенной.



## К ЧИТАТЕЛЯМ

*Издательство просит отзывы об этой книге и пожелания присылать по адресу: Москва, Центр, проезд Сапунова, д. 13/15, издательство «Советская Россия»*

## УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Если вы интересуетесь театральным искусством и хотите детально познакомиться с методом работы режиссера над спектаклем, — вы можете поступить учиться на театральный факультет заочного народного университета искусств.

Опытные и квалифицированные педагоги помогут вам выбрать пьесу для самостоятельной работы, проанализировать ее, создать постановочный план и воплотить свой замысел в спектакле. Вы познакомитесь с работой режиссера, с исполнителями, с основами примирования, техники сцены и т. д.

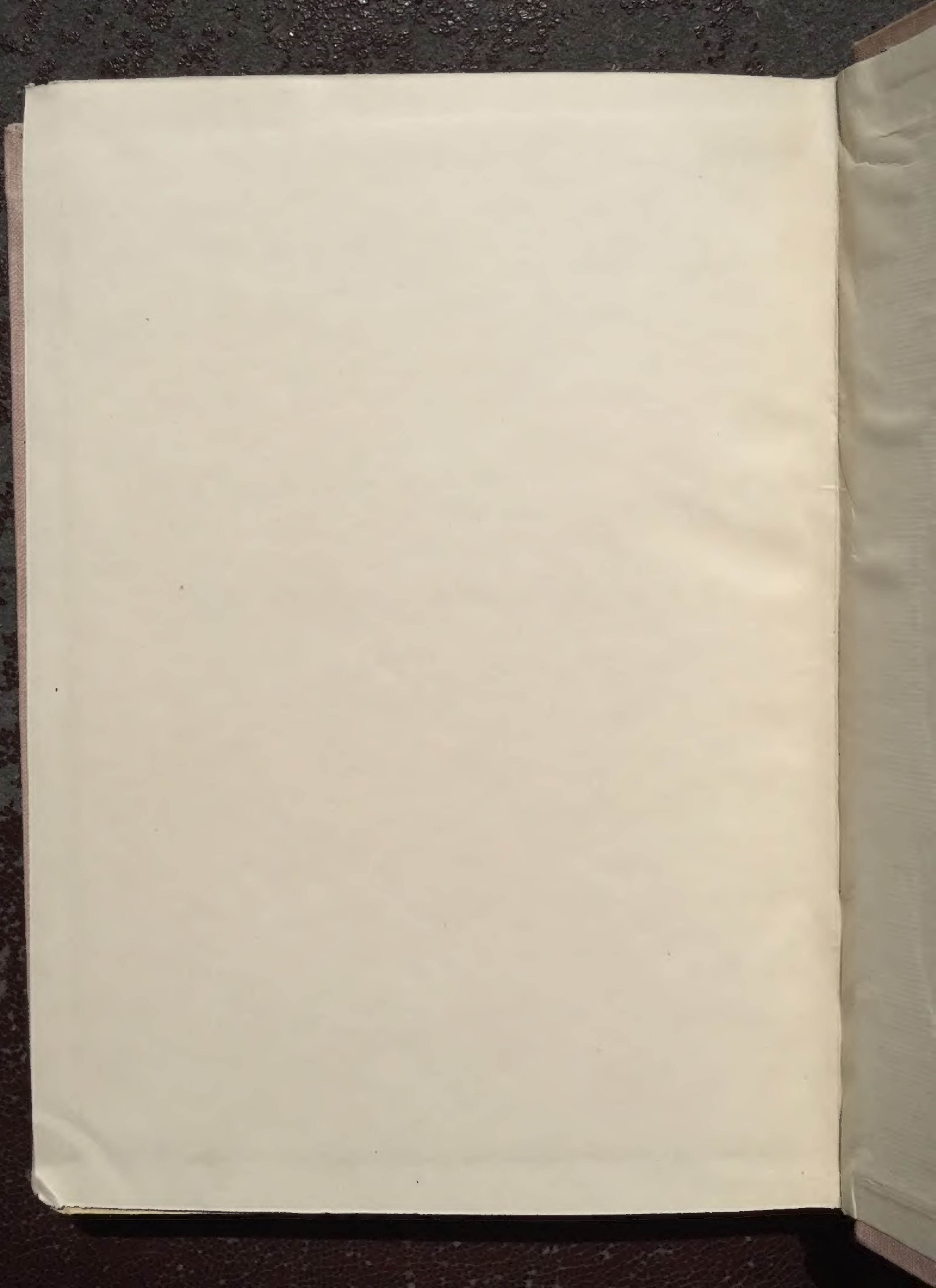
На театральном факультете есть также отделение художественного чтения — для самодеятельных читателей.

Подробные условия приема и обучения вы сможете получить бесплатно по адресу: Москва, Армянский переулок, 13. Заочный народный университет искусств, театральный факультет.



2  
1  
1  
Б  
1  
1  
0  
у  
3  
ий







250



68-100000

- 10



КАК ПЛОСКИМЪ СЛѢЗКАМЪ